UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
Instituto de Artes

NELSON FERNANDO DE JESUS CAMPACCI

A QUESTÃO DA AUTORIA NAS OBRAS DE CRIAÇÃO COLETIVA

Um Estudo de Contribuições do Ator Wagner Moura
na Filmografia Brasileira Contemporânea

THE QUESTION OF AUTHORSHIP IN COLLECTIVELY CREATED WORKS

A Study of Contributions by Actor Wagner Moura
in Contemporary Brazilian Filmography

CAMPINAS
2024

NELSON FERNANDO DE JESUS CAMPACCI

A QUESTÃO DA AUTORIA NAS OBRAS DE CRIAÇÃO COLETIVA

Um Estudo de Contribuições do Ator Wagner Moura
na Filmografia Brasileira Contemporânea

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Mestre em Multimeios.

ORIENTADOR: PROF. DR. MÁRCIO BARRETO

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELO ALUNO NELSON FERNANDO DE JESUS CAMPACCI, ORIENTADO PELO PROF. DR. MÁRCIO BARRETO.

CAMPINAS
2024

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP)
Biblioteca do Instituto de Artes
Silvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

C15q

Campacci, Nelson Fernando de Jesus, 1966-
A questão da autoria nas obras de criação coletiva - um estudo de contribuições do ator Wagner Moura na filmografia brasileira contemporânea / Nelson Fernando de Jesus Campacci. – Campinas, SP : [s.n.], 2024.

Orientador: Márcio Barreto.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes.

1. Moura, Wagner, 1976-. 2. Coautoria. 3. Atores e atrizes. 4. Naturalismo no cinema. I. Barreto, Márcio, 1961-. II. Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Instituto de Artes. III. Título.

Informações Complementares

Título em outro idioma: The question of authorship in collectively created works - a study of contributions by actor Wagner Moura in contemporary Brazilian filmography
Palavras-chave em inglês:
Moura, Wagner, 1976-
Authorship - Collaboration
Actors and actresses
Naturalism in motion pictures
Área de concentração: Multimeios
Titulação: Mestre em Multimeios
Banca examinadora:
Márcio Barreto [Orientador]
Karla Adriana Martins Bessa
Virgínia Jorge Silva Rodrigues
Data de defesa: 29-08-2024
Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)
- ORCID do autor: https://orcid.org/0009-0007-7095-014X
- Currículo Lattes do autor: https://lattes.cnpq.br/3252311741142389

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

NELSON FERNANDO DE JESUS CAMPACCI

ORIENTADOR: Professor Doutor Márcio Barreto

MEMBROS:

1. PROFESSOR DOUTOR: Márcio Barreto
2. PROFESSORA DOUTORA: Karla Adriana Martins Bessa (Unicamp)
3. PROFESSORA DOUTORA: Virgínia Jorge Silva Rodrigues (UFSC)

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A Ata da defesa com as respectivas assinaturas dos membros encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 29/08/2024

Para minhas irmãs Sebastiana Irani Campacci, Efigênia Maria de Fátima Campacci, Antônia Heli Campacci e Hilda Campacci de Oliveira e para o meu companheiro José Antônio Palomares por todo apoio de vida.

Para Wagner Moura

AGRADECIMENTOS

Ao Professor Doutor Márcio Barreto pela sabedoria, pela parceria e pela calma com que me conduziu neste processo de dois anos e meio e também pela liberdade que me deu para eu cometer tantas loucuras e impropérios.

À minha irmã Efigênia Campacci e ao meu parceiro José Palomares por todas as tarefas minuciosas que cumpriram sem as quais este trabalho teria se empobrecido sobremaneira. E aos meus amigos Ana Enésia Sampaio Machado e Roberto Cícero Rodrigues pelas informações coletadas e o apoio constante.

Aos Cinco artistas que gentilmente compartilharam suas ideias e opiniões em entrevistas que se mostraram fundamentais para as reflexões desta pesquisa: Carla Camurati, Fátima Toledo, Leonardo Medeiros, Rubens Rewald e Wagner Moura.

Ao Professor Doutor Pedro Maciel Guimarães e aos colegas do Grupo de Estudos Atorais da Universidade de Campinas por todas as ideias significativas e as sugestões bibliográficas.

À Professora Doutora Karla Adriana Martins Bessa (Unicamp), ao Professor Doutor Rubens Arnaldo Rewald (USP) e à Professora Doutora Virgínia Jorge Silva Rodrigues (UFSC) pela participação nas bancas de qualificação e defesa e suas valiosas contribuições.

Aos Professores Doutores Matteo Bonfitto Júnior e Sílvio Seno Chibeni que participaram desta jornada, e a todos os professores e professoras do Programa de Pós-graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Unicamp e aos funcionários e funcionárias do programa pela presteza e o auxílio incondicional.

Aos pesquisadores Adriana Santos de Vasconcelos, Daniel Oliveira da Silva, Eduardo Bordinhon, Giovana Siqueira Leite dos Santos, Nikita Paula, Virgínia Rodrigues e Walmeri Kellen Ribeiro cujos trabalhos tanto me inspiraram e tanto me instigaram.

À Fabiana Fríscio pelas ótimas sugestões e à Mary Ferreira pelas infindáveis revisões.

Há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas
que já têm a forma do nosso corpo e esquecer os nossos caminhos que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia. E se não ousarmos fazê-la, teremos ficado para sempre à margem de nós mesmo.

(Fernando Teixeira de Andrade)

Este trabalho emprega uma técnica um tanto quando grotowskiana,
bem à maneira da preparação de atores de Fátima Toledo: ele tenta "vencer" o leitor pelo cansaço argumentativo.
Prepare-se...

RESUMO

Este trabalho investiga os processos de criação do ator no cinema brasileiro contemporâneo a partir de dois eixos norteadores: o da interpretação realista-naturalista e o da autoria nas obras de criação coletiva. Os dois eixos são inicialmente apresentados por meio de um breve histórico do ator no teatro ocidental desde a antiguidade clássica até o teatro contemporâneo. Em seguida, os mesmos eixos são discutidos em momentos específicos e através de questões pontuais relativas ao cinema mundial. Por fim, eles são revisitados em um pequeno histórico do cinema brasileiro, partindo das chanchadas produzidas no Brasil desde a década de 1930 até chegarmos aos dias de hoje. Um estudo de caso baseado em algumas obras selecionadas na filmografia do ator brasileiro Wagner Moura é apresentado com o intuito de investigar a pergunta fundamental que motivou esta pesquisa: quais os procedimentos que potencializam as contribuições dos atores na criação da obra audiovisual no cinema brasileiro contemporâneo?

Palavras-chave: 1. Interpretação realista-naturalista. 2. Autoria. 3. Obras de criação coletiva. 4. Ator-cocriador. 5. Direção e preparação de elenco. 6. Cinema e audiovisual. 7. Wagner Moura.

ABSTRACT

This work investigates the creative processes of actors in contemporary Brazilian cinema based on two guiding axes: that of realistic-naturalistic interpretation and that of authorship in works of collective creation. These two axes are first presented through a brief history of the actor in Western theater, starting from classical antiquity to contemporary theater. They are then discussed at specific moments and through punctual questions relating to world cinema. Finally, they are revisited through a brief history of Brazilian cinema that starts from the chanchadas produced in Brazil from the 1930s onwards, reaching the present days. A case study based on some selected works from the filmography of Brazilian actor Wagner Moura is presented with the aim of investigating the fundamental question that motivated this research: which are the procedures that enhance the contributions of actors in the creation of audiovisual works in contemporary Brazilian cinema?

Keywords: 1. Realistic-naturalistic interpretation. 2. Authorship. 3. Works of collective creation. 4. Co-creator-actor. 5. Direction and preparation of actors. 6. Cinema and audiovisual. 7. Wagner Moura.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 13

1 – Uma Declaração de Amor... 13

2 – Em Busca de um "Cinema Pobre" 17

3 – Ator-autor, Ator-compositor e Ator-cocriador 20

4 – O Ator de Cinema como Signo do Homem Real 25

5 – A Pesquisa – Metodologia e Divisão de Capítulos 27

CAPÍTULO 1 – Os Eixos da Interpretação Realista-Naturalista e da Autoria 32

1.1 – O Homem e sua Histórica Vontade de imitar a Natureza 32

1.2 – Cada um por si ou Todos em prol da Obra Coletiva? 53

CAPÍTULO 2 – O Ator Vai ao Cinema 71

2.1 – A Interpretação Realista-naturalista no Cinema 73

2.1.1 – Código "Histriônico" Versus Código "Verossímil" 73

2.1.2 – Stanislavski Chega em Hollywood – O Realismo-naturalismo domina o Cinema 89

2.2 – O Ator de Cinema – Um Estranho no Ninho 108

2.2.1 – Teatro versus Cinema – A Modulação da Interpretação 110

2.2.2 – De Eisenstein a Cassavetes - Os Diretores Pensam os Atores 114

CAPÍTULO 3 – O Ator no Cinema Brasileiro: um Estranho sem Ninho 133

3.1 – Aspectos da Interpretação Realista-naturalista no Cinema Nacional – um Breve Panorama de "Insucessos" 133

3.2 – O Embate de Atores e Diretores na Era Embrafilme – Perspectivas de um "Vôo Cego" 155

3.3 – O Cinema Brasileiro descobre que é preciso Ensaiar – O Advento dos Preparadores de Elenco 171

CAPÍTULO 4 – Wagner Moura – Um Baiano Invade a Cena 209

4.1 – Introdução 209

4.1.1 – O "Modelo Clássico" ou "Modelo Hegemônico" de Criação da Cena no Cinema 210

4.1.2 – Wagner Moura – "Jogando" com a Cena 216

4.2 – *Romance* e o "Modelo Clássico" de Criação – Wagner Obedece às Ordens! 221

4.3 – Deus é Brasileiro e a Variação do "Modelo Clássico" – Wagner Permanece Obediente?! 232

4.4 – Em *VIPs*, Wagner Experimenta a "Liberdade Stanislavskiana" 246

CAPÍTULO 5 – Wagner Moura Encontra Fátima Toledo 258

5.1 – O Processo de Trabalho de Fátima Toledo 259

5.2 – *Cidade Baixa* – A Preparação de Elenco é acolhida por Sérgio Machado 280
5.3 – *Tropa de Elite* – A Radicalização do Processo 291
5.4 – *Marighella* – Na Guerrilha pelo Cinema Nacional 305
CONSIDERAÇÕES FINAIS **324**
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS **339**
REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS / DVDs **345**
REFERÊNCIAS DE ÁUDIO E VÍDEOS **345**
FILMOGRAFIA **350**
TELEFILMES **353**
TELENOVELAS **354**
MINISSÉRIES **354**
SÉRIES **355**
PROGRAMAS DE TV **356**
MONTAGENS TEATRAIS **356**
TEXTOS DRAMATÚRGICOS **356**
LIVROS **357**
CANÇÕES **358**
PERSONALIDADES HISTÓRICAS CITADAS NO TEXTO **359**
Anexo 1 ..... **365**
Carta de Intenções **365**
Anexo 2 ..... **368**
Lista de Filmes Brasileiros com e sem Preparador de Elenco no Período de 1995 a 2021 ... **368**
Anexo 3 ..... **499**
Organograma do Sistema de Constantin Stanislavski **499**

INTRODUÇÃO

1 – Uma Declaração de Amor...

Sim, sou um homem fora de moda! Em primeiro lugar, gostaria de dizer que este que lhes escreve tem lado. E tomando os três (ou seriam mais?) protagonistas do embate que se dará nas próximas páginas, no caso, o diretor, o ator e o preparador de elenco no cinema, e mesmo tendo exercido em artes, em número muito maior de vezes a função de diretor, o meu lado é o do ator[1]. Este "lado" ficará patente pelo esforço que farei para entender esta personagem que, apesar de estar presente já nas "encenações" de caça praticadas pelos homens na Pré-História, chega aos nossos dias, inclusive no cinema, como uma figura enigmática e mal compreendida. Este "lado" também ficará evidente porque a principal pergunta que norteia a minha busca é: que elementos potencializam a interferência do ator no processo de criação da cena no audiovisual?

Não temo incorrer no erro de vir a ser desonestamente parcial e, desde já, prometo tomar todo o cuidado para dar voz a todas as personagens desta trama, qual seja, a de produzir obras audiovisuais. Mesmo assim, devo alertar que não compartilho com os incautos a utopia da objetividade e da imparcialidade absoluta na vida. Deixo tal falácia para os ingênuos e para os meios de comunicação que preferem usá-la para enganar aqueles que se deixam iludir pelas "aparências do real". Antes, prefiro a postura daqueles que, dizendo de que posicionamento partem, dão ao seu interlocutor a possibilidade de concordar ou não com o viés aplicado aos fatos e à realidade. Isso não tornará este trabalho menos acadêmico. Afinal, a subjetividade é inerente a qualquer atividade humana. Todos os trabalhos acadêmicos tem viés. Todo pesquisador tem lado. Acontece apenas que alguns não o sabem, outros não admitem ou preferem escamotear e outros acham simplesmente desnecessário enfatizar o que simplesmente lhes parece óbvio. Sobre esta questão da parcialidade inerente ao processo de pesquisa, Virgínia Jorge Rodrigues comenta:

[1] Entendo que a língua carrega toda sorte de conceitos e preconceitos da sociedade que a utiliza. Mesmo assim, decidi utilizar todos os nomes e adjetivos no masculino. Não se trata de assumir o machismo que existe neste tipo de "escolha" feita pela norma culta. Mas entendo que estamos em um período de experimentações e de transição. No futuro, imagino que isto será resolvido mais a contento. Por hora, opto por manter todos os nomes e adjetivos no masculino porque quero ter um texto mais "limpo", sem os dobramentos que alguns pesquisadores e pesquisadoras passaram a adotar. Daqui para diante, onde se lê "ator", entenda-se ator e atriz, onde se lê diretor, diretor e diretora, onde se lê preparador de elenco, leia-se preparadora e preparador de elenco.

> Assim sendo, a autoetnografia vem ao meu auxílio na medida em que desconstrói o entendimento da imparcialidade do pesquisador. Assim como fazemos nós, os profissionais da comunicação — também amiúde implicados no mito da imparcialidade —, o pesquisador pauta, seleciona, organiza, enquadra. Esse processo seletivo que guia e direciona o olhar, tanto dos pesquisadores quanto dos leitores, coloca em xeque o papel de observador imparcial e distante do pesquisador, estabelecendo-o, também, como produtor de sentido (RODRIGUES, 2021, p. 24).

A propósito de ter lado, ainda me lembro bem de que, no ano de 2021, quando eu apenas sonhava com uma vaga no mestrado do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, o primeiro trabalho que li para elaborar este projeto foi: *A Arte de não Interpretar como Poesia Corpórea do Ator*, de Renato Ferracini, defendido no Instituto de Artes da Unicamp. Entre suas várias qualidades e as muitas informações ali contidas, chamou-me bastante a atenção a paixão com que o autor tratava seu objeto, assim como as belas metáforas cuja função eram enobrecer a figura estudada e uma profusão de termos poéticos que visavam, ainda que de maneira não deliberada ou consciente, provocar no leitor a mesma paixão demonstrada por Ferracini em relação ao objeto estudado: o ator. Senão, vejamos:

> A ação viva é a célula poética do ator. É o fonema que dará origem ao mantra que o ator, com seu corpo/voz-em-vida cantará em cena. É a nota que comporá a melodia da representação. É a essência desse teatro, onde o ator, e não o texto dramático ou o diretor, é o artista, primeiro e único (FERRACINI, 2003, p. 23).

É interessante frisar que, para além das belas e saborosas imagens criadas pelo autor, não satisfeito, ele ainda decreta: "(...) o ator (...) é o artista, primeiro e único". Só faltou o ponto de exclamação *(sic)*[2]. O ator, "não o texto dramático", ou seja, não o dramaturgo, o escritor. O ator, "não o diretor", ou melhor entendido, o encenador. Renato é ator. Renato estuda o ator. Renato tem lado... E isto é delicioso! A propósito, recentemente, li o trabalho de Daniel Oliveira da Silva[3], cujo foco de estudo também é o ator. Nele, o autor demonstra sua paixão pelo objeto estudado não através de imagens poéticas e belas expressões, mas pelo relato de

[2] "*Sic*" é uma redução da expressão latina "*sic erat scriptum*" que pode ser traduzida por "assim estava escrito". É usada em citações para confirmar que o termo foi encontrado daquela forma no original, mesmo que apresente erro gramatical ou raciocínio lógico falho, entre outros problemas. Pode ser usado, ainda, quando o autor discorda da opinião transcrita. Quando estudei jornalismo na USP, algum professor de redação, talvez Cremilda Medina (1942), nos ensinou a usá-lo como uma espécie de crítica, de blague ou de escárnio em relação ao que estava sendo dito. Neste trabalho, sempre que a expressão aparecer, quer dizer que o pesquisador está convidando o leitor a rir do que está sendo dito. Resumindo: "*sic*", aqui, tem o mesmo sentido da palavra "risos".

[3] O título completo do trabalho de Daniel de Oliveira da Silva é: *A "Voz" Invisível do Ator sobre o Cinema Brasileiro: a Busca por Discursos sobre Formação e Técnicas de Interpretação e os Relatos de Leona Cavalli* [1969] *e Matheus Nachtergaele* [1969].

suas memórias de infância e juventude, no qual tenta resgatar o vínculo emocional com a figura do ator. Lembrando de sua adolescência, Silva fala sobre sua paixão pelo cinema e pelos atores:

> (...) Colecionei fotos, vídeos, revistas, fiz álbuns dos meus atores preferidos, me correspondi com cinéfilos de diversos lugares do Brasil (eu era o morador "mais famoso do bairro" segundo o carteiro). Nesta época, me correspondia com fãs do diretor britânico Alan Parker [1944 – 2020] e da atriz Emma Thompson [1959], também britânica (minhas duas obsessões na época), e trocava informações, fotos, filmes, cartazes e outros materiais com leitores que deixavam anúncios nas sessões de cartas da Revista SET. Em nossas correspondências falávamos sobre nossos atores preferidos e fazíamos pequenos resumos sobre os filmes que havíamos assistido desde a última carta, dando-lhes cotações com estrelinhas para especificar o quanto havíamos gostado ou não dos mesmos e fazíamos nossos comentários críticos (SILVA, 2011, p. 23).

O relato de Silva me fez lembrar que eu mesmo, quando vim morar na cidade de São Paulo, ainda adolescente, também mantinha um caderno de todos os filmes que assistia no cinema, catalogando-os, registrando suas fichas técnicas, colando recortes de jornais com propagandas e críticas dos filmes e atribuindo-lhes uma nota que resultava em um *ranking* do primeiro ao último colocado. Garoto conservador, neto de imigrantes italianos da roça, lembro-me de ter achado Jack Nicholson (1937) muito esquisito em *Um Estranho no Ninho* (1975), de não ter gostado da transformação visual de Robert de Niro (1943) em *Taxi Driver* (1976), de quase sair do cinema com os "enfadonhos" diálogos de Woody Allen (1935) e Diane Keaton (1946) em *Noivo Neurótico, Noiva Nervosa* (1977), de ficar sexualmente perturbado com *O Expresso da Meia Noite* (1978), de me apaixonar por Sissy Spacek (1949), do cheiro nauseante da sinusite que me atacou durante as duas semanas em que eu via e revia *Kramer versus Kramer* (1979), de me identificar profundamente com Thimothy Hutton (1960) em *Gente como a Gente* (1980) e daquela melancolia que tomou conta de mim por dias, aquela "saudade do que eu não tinha vivido" com a saga de Warren Beatty (1937) em *Reds* (1981), entre outras coisas... E o cinema brasileiro? Conforme relata Silva sobre sua adolescência, também na minha época, segundo os adultos com quem eu convivia, "cinema brasileiro só tinha sacanagem". Era, de fato, a época áurea das pornochanchadas *(sic)*. Mas, nesse mesmo período, eu era figurinha carimbada nas plateias dos filmes de Didi, Dedé, Mussum e Zacarias: os Trapalhões. Duas coisas eram fundamentais para mim em um filme nessa época: uma história "bem contada e criativa" – os bons roteiros – e, sobretudo, o trabalho dos atores, aquela gente incrível que fazia as coisas que eu tinha certeza de que sabia e queria também fazer.

Assim como a Ferracini e a Silva, o trabalho do ator me seduz. Fico profundamente comovido com a pungência de uma frase, com a delicadeza de um gesto, ou os olhos marejados de uma personagem qualquer em um filme. Esses dias, para entrevistar Carla

Camurati (1960) para este trabalho, tive que me debruçar sobre sua vida e obra como atriz e diretora. E vi seus filmes, claro. Fiquei muito impressionado com os closes nos olhos embotados de Marco Nanini (1948) em *Copacabana* (2001), segundo filme da diretora. Quase resolvo trocar o menino baiano, que é objeto desta pesquisa, pelo veterano que já me conquistou e reconquistou tantas vezes com seus trabalhos no cinema, no teatro e na TV *(sic)*. Aliás, esta paixão pelo trabalho do ator já havia sido declarada em minha carta de intensões, quando resolvi concorrer à vaga para este mestrado. Dela, transcrevo alguns trechos selecionados:

> Quando eu era menino, queria ser ator. Eu e uma amiga do ginásio fizemos um pacto... Ela foi... Eu não tive coragem. Vinha de uma família de imigrantes italianos da roça. Tinha preconceito contra artista, nem sabia... Seriam todos prostituídos, perdidos, drogados? (...) Na escola [de jornalismo] fiz uma ponta em um filme. Me chamaram para protagonizar outro... Não tinha coragem... Declinei. Queria ser ator, mas... (...) a estas alturas, já estava cantando no Coral da USP há três anos... E os músicos ali não tinham nada de prostituídos e drogados. Era tudo "gente normal" (*sic*). Então, eu disse: é isto! E lá se foram mais seis anos de graduação em música na mesma ECA-USP. (...) E assim, fui parar no Theatro Municipal de São Paulo... Trinta anos de óperas, concertos e espetáculos e a certeza de estar num dos lugares mais conservadores e colonizados que a minha arte poderia encontrar. Como ainda sonhasse ser ator, criei coragem... Fui fazer um curso técnico... Fundei uma companhia de teatro. E lá se vão mais de vinte anos de produções, muita luta, pouca ajuda, muita gente que vai e que vem, mas uma certeza: quando você cuida do próprio inferno, dê certo ou dê errado, a culpa é sua! (...) Minha preocupação é com o trabalho de criação dos atores, quais são os elementos que podem potencializar o trabalho de criação destes em sua relação com o diretor do audiovisual. É claro, o advento dos preparadores de elenco que passaram a integrar as equipes de filmes significativos do cinema comercial no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI, dão todo um frescor ao tema. Nós carecemos de um conjunto maior de estudos para investigar o assunto e esta questão da colaboração criativa do ator me instiga[4].

A propósito disto, a mais antiga lembrança que tenho do meu profundo apreço pelo trabalho dos atores e a grande vontade que tenho de atuar é ainda anterior. Eu já era órfão de pai e mãe e fui morar na casa de uma tia que "tinha até telefone e televisão"! Para mim eles eram ricos. Às noites, todos se reuniam para assistir TV. Aos poucos passei a cantar os *jingles* dos comerciais, a imitar o timbre do apresentador do telejornal, a ensaiar as falas das personagens das novelas. Tudo sem muita coragem, meio que balbuciado, com medo do provável julgamento dos adultos presentes na sala. Afinal, eram todos descendentes de italianos do interior com sua habitual e desnecessária franqueza *(sic)*, e eu conhecia bem as cartas desse baralho. Mas aquilo me consumia...

Um dia, tomado da mesma certeza que dominava Pelé com a bola diante do goleiro adversário, me lancei ao desafio: Marcos (*gritando com raiva*) – Já chega, Raquel... Eu já disse

[4] A íntegra de minha carta de intenções, escrita por ocasião do processo seletivo de 2021 para o mestrado em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade de Campinas, encontra-se nos anexos deste projeto.

que chega! – Eu (*com a mesma entonação e intensidade da personagem da novela*) – Eu já disse que chega! – Raquel – E quem é você pra me dizer o que chega e o que não chega, hein?! Será que você ainda não entendeu que ninguém manda em mim, que eu não sou escrava de ninguém?! Me deixa em paz, tá ouvindo! Me deixa em paz! – Eu (*com as mesmas intensões*) – Me deixa em paz, tá ouvindo! Me deixa em paz! – No que minha prima sentenciou – O que é isso, menino?! Você é retardado ou o quê?! – Meu estômago gelou! Permaneci em silêncio. Aos poucos o susto foi se transformando em mágoa e desprezo. Ainda me lembro da resposta que dei em pensamentos... "Retardada é você que não percebe que eu sei fazer igualzinho a eles!" E assim terminou meu primeiro teste de elenco para a novela *Mulheres de Areia*, da TV Tupi. Desta época só sobraram minha paixão por Eva Wilma (1933 – 1921) e a certeza de que eu tinha nascido para a atuação, assim como Michelangelo[5] para a Capela Sistina *(sic)*. Sigamos...

2 – Em Busca de um "Cinema Pobre"

Sim, a proposição de irmos "em busca de um cinema pobre" tem a intenção de nos remeter diretamente às ideias do diretor, pesquisador e teórico de teatro polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999). Em seu livro intitulado *Em Busca de um Teatro Pobre*, Grotowski discute, entre outras coisas, qual seria, afinal, a essência do teatro. E chega à conclusão que, ao contrário de ser uma combinação de várias outras formas de arte, conforme propunha o compositor e teórico Richard Wagner (1813 – 1883), a especificidade do teatro, aquilo que o distingue das outras artes é apenas o encontro vivo de um ator que propõe algo para o público que o assiste. "Basta conservar o cara-a-cara entre um único ator e um único espectador para que o fenômeno do teatro se reproduza" (ROUBINE, 1998, p. 169). O termo "pobre" utilizado pelo autor talvez possa ser melhor compreendido se o substituirmos por "essencial", no sentido de entendermos qual é, afinal, a "essência" da atividade teatral. Nas palavras do próprio Grotowski, temos:

> Pela eliminação gradual de tudo o que se mostrou supérfluo, percebemos que o teatro pode existir sem maquilagem, sem figurino especial e sem cenografia, sem um espaço isolado para a representação (palco), sem efeitos sonoros e luminosos, etc. Só não pode existir sem o relacionamento ator-espectador, de comunhão perceptiva, direta, viva. Trata-se, sem dúvida, de uma verdade teórica antiga, mas quando rigorosamente testada na prática destrói a maioria das nossas ideias vulgares sobre teatro. Desafia a noção de teatro como síntese de disciplinas criativas diversas – literatura, escultura,

[5] Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564) foi um anatomista e multiartista do renascimento italiano. Profícuo, pintou alguns afrescos que estão na Capela Sistina, no Vaticano.

> pintura, arquitetura, iluminação, representação (sob o comando do diretor). Este "teatro sintético"[6] é o teatro contemporâneo, que chamamos de "Teatro Rico" – rico de defeitos. (...) Podemos, então, definir o teatro como "o que ocorre entre o espectador e o ator". Todas as outras coisas são suplementares – talvez necessárias, mas ainda assim suplementares[7] (GROTOWSKI, 1992, pp. 16-17; 28).

Como podemos observar, o diretor não nega a possibilidade de lançar mão dos outros elementos que, via de regra, entram na construção de um espetáculo teatral. Ao contrário, ele apenas enfatiza que o mais importante, o elemento indispensável do teatro, é o encontro do ator com o público. Trata-se de uma proposição que guiará todo o trabalho do diretor no resto da obra em questão e, também, em boa parte de sua vida. Partindo deste binômio ator-espectador e considerando que apenas pontualmente se pode "educar" o espectador, Grotowski se lança ao estudo dos processos que podem preparar o ator para o seu "teatro pobre", ou, como prefiro, "teatro essencial". É, portanto, sobre o ator que recairá boa parte da atenção do diretor tanto no processo de criação de seus espetáculos quanto na reflexão teórica que esse processo gera. Em outras palavras, para Grotowski, o ator é o elemento em destaque no processo de criação.

Assim como o teatro, também o cinema é entendido por muitos como a síntese de várias "disciplinas criativas", muitas delas, aliás, comuns a ambos. Das "disciplinas criativas" que se combinam no cinema, várias delas já receberam destaque na preocupação dos pensadores e fazedores de cinema, assim como as várias etapas que compõem a realização de um filme já foram extensamente discutidas pelos teóricos, sendo, ora uma, ora outra considerada essencial no processo de criação cinematográfico, caso, por exemplo, da etapa da montagem, considerada pelos cineastas soviéticos da década de 1920, entre outros, a verdadeira etapa de construção de sentido do filme.

Por outro lado, é corrente entre os pesquisadores a ideia de que são raros os cineastas na história que trouxeram a questão do trabalho do ator para o primeiro plano em seus filmes, assim como são poucos os estudos voltados para o ator, seja no que diz respeito ao processo da criação cinematográfica, seja no entendimento do seu trabalho como elemento de construção de significado do filme. Mesmo uma "história geral do ator", ou uma "história da interpretação", por assim dizer, é algo que não se encontra sistematizado em um único trabalho.

---

[6] Entendamos "teatro sintético", aqui, como aquele que faz a síntese, a junção das diversas "disciplinas criativas" citadas logo antes pelo autor, referindo-se, portanto, ao "teatro rico", e não no sentido de um teatro enxuto, reduzido ao que lhe é essencial, que seria o "teatro pobre".

[7] Trata-se, evidentemente de uma redução do esquema básico proposto pela teoria da comunicação. Apesar de não nomear diretamente, Grotowski deixa claro que entre o ator e o espectador existe algo, no caso, uma ideia/mensagem que é transmitida.

Esta, aliás, foi uma das grandes dificuldades que encontrei para fazer esta pesquisa, um problema apontado por vários pesquisadores tanto na área de cinema como na de teatro, conforme podemos ver neste trecho do trabalho do pesquisador brasileiro Ênio Carvalho, intitulado *História e Formação do Ator* [8]:

> De maneira geral, encontramos grande dificuldade em localizar uma história do ator: sua atividade sempre aparece diluída nas histórias do teatro, já que a ênfase está no texto dramático (um material mais permanente para pesquisa e análise) e nos grandes eventos teatrais ou que envolvem o teatro. Acrescente-se a isso a relativamente pouca preocupação com o trabalho do ator, seu significado histórico, estético e social, que se verifica tanto no nível internacional quanto no nacional (CARVALHO, 1989, p. 7).

A dificuldade de se encontrar cineastas que tenham o trabalho do ator como a primeira preocupação de seus filmes, assim como a de encontrar estudos voltados especificamente para a área de interpretação no cinema revelam o "descaso" com que o tema é tratado. De maneira geral, os atores se vêem excluídos dos processos criativos dos filmes, e a própria nomenclatura que divide os colaboradores para a realização de uma obra audiovisual revela essa cisão: de um lado temos a "equipe" composta de todos os colaboradores, excetuando-se os atores, e, do outro, o elenco. Nesse sentido, ao analisar a produção cinematográfica brasileira, a pesquisadora Virgínia Jorge Rodrigues diz:

> O cotidiano da realização cinematográfica no Brasil é historicamente marcado por um processo de dissociação do intérprete do resto da cadeia produtiva e, por consequência, de grande parte das decisões criativas. (...) Enquanto as subequipes de realização, como a direção de fotografia, a direção de arte, a produção, o som e a direção organizavam listas, reuniam ferramentas e organizavam reuniões para pensar a *mise-en-scène* do filme por semanas ou meses a fio, os(as) atores/atrizes raramente estavam presentes junto ao resto da equipe durante os processos preparatórios tão prenhes de decisões criativas que marcam o período de pré-produção. Mesmo o tempo destinado aos ensaios era significativamente menor se comparado aos do teatro ou, mesmo, ao tempo destinado à preparação do resto da equipe (RODRIGUES, 2021, p. 11-12).

Assim, quando penso em um "cinema pobre", inspirado nas ideias do "teatro pobre" de Grotowski, não me refiro a um cinema que prescinda dos demais elementos que não o trabalho do ator, mas, sim, na inversão de prioridades entre as etapas de realização do filme. Nesse sentido, apesar de pretender estudar a figura do ator no cinema, talvez o diálogo que quero, de fato, estabelecer nas páginas que seguem é com o diretor de cinema. Explico: como disse, o cinema, como o teatro, é uma arte de criação coletiva, e, nesse sentido, sabe-se que um

[8] O Trabalho de Ênio Carvalho acaba por funcionar, ainda que de maneira suscinta, como uma espécie de história do ator no teatro mundial em seus dois primeiros capítulos e, no Brasil, no terceiro capítulo.

filme nasce da contribuição de muitas pessoas que somam seus conhecimentos e habilidades criativas para construir o todo.

No entanto, como em qualquer trabalho coletivo, alguém acaba por coordenar o conjunto dos esforços, e, dessa forma, assume uma posição de destaque ou de "privilégio" na definição final da obra. Por ser a pessoa que detém a visão mais global do processo, há quase um consenso de que o diretor é, até certo ponto, o "autor" do filme. Cabe a ele apontar caminhos e ter a palavra final sobre a escolha definitiva sempre que houver dúvidas. Daí que, para que o ator possa ter mais ascendência sobre o trabalho de criação da cena no cinema, é preciso que os diretores revejam a importância dada a esta etapa do trabalho, abrindo espaço para uma efetiva participação do seu elenco no processo de criação do filme, como nos propõe o cineasta brasileiro Karim Aïnouz (1966):

> Como diretor, o meu foco central é o elenco. É dali que emana a vida de qualquer filme. Com todo respeito aos outros departamentos, é dos atores que vem o sopro de vida. Em minha opinião tudo pode funcionar perfeitamente, tudo pode ser magistralmente realizado, a arte, a montagem, a fotografia, a produção, mas se do elenco não emanar calor, vida, emoção, tesão, de que adianta todo o resto – muito pouco (AÏNOUZ *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 186).

Nesse sentido, a contribuição que quero dar parte do princípio de que, investindo em uma melhor compreensão do trabalho historicamente desenvolvido pelos atores, conseguiremos destacar a importância de se revalorizar os momentos da criação das cenas e da filmagem propriamente dita. Um cinema que entenda o trabalho de criação dos atores e as filmagens como a principal etapa de construção do filme é, em última instância, o que estou chamando de "cinema pobre", um cinema, de fato, preocupado com o que considero essencial na criação audiovisual.

3 – Ator-autor, Ator-compositor e Ator-cocriador

Apesar de aparentemente semelhantes, os termos do subtítulo acima vêm de fontes distintas e estão relacionados a estudos que não necessariamente guardam relações entre si. O primeiro foi cunhado pelo biógrafo, historiador de cinema e escritor norte-americano Patrick McGilligan, em seu trabalho intitulado *Cagney: the Actor as Auteur*, no qual analisa características do trabalho de interpretação do ator norte-americano James Cagney (1899 – 1986). O segundo foi criado pelo ator e pesquisador teatral brasileiro Matteo Bonfitto, em seu projeto de mestrado intitulado *O Ator Compositor*, no qual analisa os elementos que entram no

trabalho de elaboração/composição da cena pelo ator no teatro contemporâneo. Já o terceiro foi proposto pela pesquisadora Walmeri Kellen Ribeiro, em sua tese intitulada *Poéticas do Ator no Audiovisual – o Ator Cocriador na Produção Brasileira Contemporânea*, e se refere aos processos de criação da cena no audiovisual brasileiro nos quais os atores "interferem significativamente no processo".

Patrick McGilligan foi o primeiro a utilizar o termo "ator-autor", em 1975. Analisando o "jogo de cena" do ator James Cagney, seus gestos, sua voz, a maneira saltitante de andar, uma certa propensão a quase coreografar seus movimentos, enfim, todo o seu conjunto de recursos de interpretação e, associando tal análise às características de sua *persona*[9], ou à imagem pública do ator, McGilligan conclui que James Cagney é um daqueles atores que acabam por influenciar todos os elementos de construção dos filmes em que participa, desde a escrita do roteiro, passando pelos desenhos de cena, os enquadramentos e a iluminação, chegando, inclusive, a influenciar a atuação dos colegas de elenco. Em outras palavras, Cagney é um ator que acaba por definir as escolhas do diretor em relação à *mise en scène* geral do filme. Para McGilligan este é o tipo de ator que pode ser definido como um "ator-autor". A respeito do trabalho de McGilligan, o pesquisador Pedro Maciel Guimarães diz:

> McGilligan usou (...) a expressão "o ator como autor" (...) como um modelo de análise poético-estética das influências mútuas entre ator e diretor e suas consequências no processo de criação e de recepção do filme. Para McGilligan "existem certos atores cujas possibilidades de atuação e as *personas* cinematográficas são tão marcantes que elas dão corpo e definem a essência do próprio filme". Não é por acaso que McGilligan usa o termo *auteur*, em francês, pois ele remete diretamente ao conceito de "autor" criado pelos críticos da [revista] *Cahiers du Cinéma*. Como para os diretores, trata-se de investigar na obra de cada ator manifestações de uma aparência de mundo pessoal e uma evolução do estilo de interpretação (GUIMARÃES, 2011).

Trabalhando a partir da proposta de McGilligan de "ator-autor", e parafraseando o termo "política dos autores"[10] surgido na revista francesa *Cahiers du Cinéma* nos anos de

[9] O conceito de *persona* é importante tanto para o campo dos *star studies* inaugurado pela obra intitulada *As Estrelas – Mitos e Sedução no Cinema*, do sociólogo e antropólogo francês Edgar Morin quanto para os chamados estudos atorais. Sobre este conceito, Pedro Maciel Guimarães diz: "A *persona*, como a entendemos aqui, é a face pública da pessoa do ator, construída tanto pelos discursos fílmicos (o tipo de personagens que ele interpreta preferencialmente, a recorrência de seu aparecimento em determinados gêneros) e parafílmicos (a relação entre ele e seus diretores, seus engajamentos pessoais, políticos e mundanos, a imagem projetada pela publicidade e pelas revistas de celebridades, etc.)" (GUIMARÃES, 2019, p. 83).

[10] A "política dos autores" foi um movimento realizado pela crítica francesa de cinema a partir de 1955 na revista *Cahiers du Cinéma* que, sinteticamente, advogava que a autoria do filme seria do diretor. As ideias defendidas por esta corrente de pensamento propiciaram o surgimento da chamada *Nouvelle Vague*, movimento que dominou o cinema francês dos anos 1950 e 1960, no qual surgiram diretores importantes como Jean-Luc Godard (1930 – 2022), Alain Resnais (1922 – 2014), Eric Rohmer (1920 – 2010), Claude Chabrol (1930 – 2010) e François Truffaut (1932 – 1984), entre outros.

1950, o crítico e cineasta francês Luc Moullet (1937) lançou, em 1993, um trabalho teórico intitulado *Política dos Atores,* no qual procura "identificar marcas autorais no trabalho de quatro atores americanos do cinema clássico: James Stewart (1908 – 1997), John Wayne (1907 – 1979), Gary Cooper (1901 – 1961) e Cary Grant (1904 – 1986)" (GUIMARÃES, 2011). Também para Moullet, o "programa gestual" de um ator associado à sua "*persona* pública" pode conferir tal força ao seu trabalho a ponto de influenciar as escolhas do diretor assim como o fazem o diretor de fotografia e o montador. "O ator é também um motor da *mise en scène*, ele é quase o autor do filme, da mesma maneira que o diretor" (MOULLET *apud* GUIMARÃES, 2011).

O aspecto de "autoria" que adquire o trabalho de alguns atores de cinema é também ressaltado pela pesquisadora Jacqueline Nacache: há atores "cuja *persona* é suficientemente poderosa para ditar um certo modo de escrita e narrativa, permitindo-lhes comunicar-se diretamente com o público, indo mais longe do que as intenções dos argumentistas e dos realizadores" (NACACHE, 2012, p. 137). Segundo a pesquisadora, a ideia de o ator ser o autor do seu próprio trabalho não é nova: "Zeami, o grande mestre do *Nô* (1363 – 1443) já recomendava que o ator fosse ele próprio o autor das suas peças, a fim de adaptar a representação ao seu público" (NACACHE, 2012, p. 137).

Aliás, o desejo por um trabalho autoral por parte do ator no teatro contemporâneo é também o que norteia a busca do pesquisador Matteo Bonfitto. Partindo de uma análise das propostas do artista e pedagogo francês François Delsarte (1811 – 1871), do músico e educador austro-suíço Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950), assim como de alguns modelos de teatros orientais, Bonfitto procura definir os materiais a partir dos quais o ator "deve" trabalhar. Assumindo que as "ações físicas" são o elemento estruturante do fenômeno teatral, o autor faz um inventário desse conceito desde sua proposição pelo ator e pesquisador russo Constantin Stanislavski (1863 – 1938), passando pelas contribuições de Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940), Rudolf Laban (1879 – 1958), Antonin Artaud (1896 – 1948), Étienne Decroux (1898 – 1991), Bertold Brecht (1898 – 1956), Michael Tchekhov (1891 – 1955), Jerzy Grotowski e Eugenio Barba (1936).

É através das ações físicas e vocais que o ator vai combinar os elementos para elaborar a sua "partitura de gestos, sons e intenções", processo que culminará em uma obra teatral autoral. Assim como um compositor musical que combina elementos para a confecção de uma obra coral-sinfônica, por exemplo, também o ator aprende a compor sua obra através do contraponto de elementos que vão compor a textura da obra teatral. O conceito de "ator-compositor" proposto por Bonfitto é totalmente comprometido com a vontade de munir o ator

de ferramentas que o transformem no autor de suas próprias obras: "(...) assim como nas outras formas de arte, porém, a atuação é vista aqui enquanto possível prática compositiva que leva à criação de um resultado, de uma obra" (BONFITTO, 2007, p. XX).

Já o conceito de "ator-cocriador" proposto por Walmeri Kellen Ribeiro surgiu em seu estudo de processos de construção da cena no audiovisual brasileiro contemporâneo. Analisando filmes em que a maneira de trabalhar instituída pelo diretor, ou nos quais a presença de um preparador de elenco[11] cria, segundo a pesquisadora, um espaço de experimentação e improvisação junto aos atores, Ribeiro afirma que tais processos são os que, de fato, potencializam a interferência do elenco na criação do filme como um todo. Nomeando tais processos de "laboratórios de criação", a pesquisadora afirma que estes funcionam como o espaço por excelência onde se dá a construção da cena do audiovisual. Neles, os jogos de improvisação propostos pelos diretores ou pelos preparadores funcionariam como verdadeiras molas, impulsionando "a criação atoral[12], alimentando a dramaturgia, propondo possibilidades de encenação, de sons, música, objetos de cena, figurino etc." (RIBEIRO, 2014, p. 46).

Os três termos estão, portanto, ligados à ideia de autoria dos atores nos contextos para os quais foram criados. Por vincular-se ao contexto do *Star System* proposto pelo sociólogo e antropólogo Edgar Morin (1921), o conceito de "ator-autor" parece se adequar melhor à análise do trabalho de atores que Morin nomeia como *stars*, as "estrelas", as quais, para além de um "jogo de atuação" bem definido e marcante, apresentam também uma *persona* pública tão significativa que isto acaba por "empurrá-los" sempre para o desempenho de personagens muito semelhantes umas com as outras, inseridas em temáticas muito parecidas entre si, em filmes que obedecem a padrões estéticos idênticos. No Brasil, a menos que consideremos que a TV logrou forjar um *star system*, é difícil analisar a carreira cinematográfica de atores cujos trabalhos tiveram ênfase no cinema, as nossas "estrelas", desse ponto de vista, pois nosso cinema não chegou a ter as características de produção industrial e de repercussão comercial como têm os cinemas hollywoodiano e europeu.

---

[11] O termo "preparador de elenco" será entendido, neste trabalho, como o profissional contratado pela produção do filme para trabalhar com o conjunto ou parte do elenco no sentido de desenvolver atividades que promovam desde a integração do elenco até a construção das cenas propriamente ditas. Neste sentido, ele se diferencia do chamado *coach*, que, aqui, será entendido como um profissional contratado por um ou mais atores do elenco para dar uma assessoria particular a eles, sem, no entanto, gozar da possibilidade de interferir diretamente no processo de construção do filme.

[12] O neologismo "atoral" vem sendo utilizado nos estudos acadêmicos, os chamados *acting studies*, voltados para a análise das contribuições dos atores na construção de sentido no discurso fílmico. Nas palavras de Pedro Maciel Guimarães, os *acting studies* colocam "o ator de cinema no centro da sua problemática, como lugar de expressão, de produção de sentido, de construção de formas visuais e narrativas (GUIMARÃES, 2019, p. 81).

Claro que existe um número significativo de atores e atrizes que desenvolveram carreiras importantes no cinema nacional, mas que não necessariamente tiveram também carreiras significativas na TV. Exatamente por isto, porque o cinema nacional não tem a mesma repercussão junto ao público que os cinemas norte-americano e europeu, é que fica mais difícil analisar a questão do fenômeno das "estrelas" como as define Edgar Morin a partir dos atores com carreiras importantes apenas no cinema. Talvez fosse mais razoável analisar a questão do *star system* brasileiro a partir dos atores e atrizes em que ambas as carreiras, a cinematográfica e a televisiva, são muito expressivas no cenário nacional.

Por outro lado, o conceito de "ator-compositor" proposto por Bonfitto parece querer entender o ator como o "autor" da totalidade da obra, ou, ao menos, da parte mais significativa dela. Lembrando que tanto no teatro, área para a qual o conceito foi proposto, quanto no cinema, as obras são, de fato, criações coletivas, falar em um autor isolado parece não fazer sentido. No entanto, quando propõe para seu teatro um "ator-compositor", Bonfitto parece estar fazendo um movimento parecido com o de Grotowski ao propor o seu "teatro pobre": ambos procuram fazer recair sobre o ator o foco principal da criação teatral. Neste sentido, seria possível falarmos em um "ator-compositor" no cinema, um ator, por exemplo, que acumulasse, para além do trabalho de atuação, algumas das funções determinantes do filme, ou que tivesse a palavra final sobre as escolhas nas várias etapas de sua criação. E, enquanto escrevia estas linhas, fiquei a me perguntar: não seria Charles Chaplin (1889 – 1977) e tantos outros atores/diretores os "atores-compositores" de seus próprios filmes? E, ainda: no limite de uma proposição de interferência dos atores no processo de criação, como quero eu aqui neste trabalho, e em um exercício de imaginação extremo, não seria possível termos a criação total dos sentidos do filme realizada pelos atores? O fato é que esta questão da autoria atravessou a história do teatro como um todo e permanece "não resolvida" também no cinema. Matteo é um ator e pesquisador na vanguarda teatral. Seu ator-compositor seria uma figura mais que bem-vinda em um cinema – não realista, claro – também de vanguarda.

Já o conceito de "ator-cocriador" pensado por Ribeiro a partir das experiências recentes realizadas no cinema brasileiro parece ser o que mais se adequa ao estudo que pretendo fazer. Primeiro porque define o ator como um cocriador, um colaborador de um processo que é coletivo, e isto se ajusta perfeitamente aos filmes que pretendo analisar. Segundo, porque o conceito foi criado tendo em vista os recentes processos de criação cênica no cinema brasileiro através do que a pesquisadora chama de "laboratórios de criação", um elemento importante para a minha pesquisa. Por fim, também porque a conclusão de Ribeiro de que os trabalhos

realizados nos laboratórios potencializam a interferência dos atores na criação das cenas do filme é uma hipótese que pretendo investigar através da análise dos filmes escolhidos.

4 – O Ator de Cinema como Signo do Homem Real

Como este trabalho se propõe a estudar a interpretação do ator no cinema, creio ser importante deixar claro de qual tipo de interpretação estamos falando. Por ser a interpretação que se estabelece e prevalece ao longo da história do cinema e porque é, ainda hoje, a forma hegemônica de atuar nas áreas do teatro, do cinema e da TV, decidi trabalhar com a interpretação chamada realista-naturalista no cinema. É, afinal de contas, aquela que o senso comum entende pura e simplesmente como "interpretação", que segue padrões segundo os quais definimos o que é "bom" e o que é "ruim" no trabalho dos atores, que determina quais os parâmetros a serem levados em conta para aferir a eficiência de quem atua.

No entanto, é importante frisar que essa não é a única forma de interpretar passível de ser analisada. O próprio cinema nos oferece formas alternativas, todas, no entanto, circunscritas a momentos específicos da cinematografia mundial, ou a um cinema alternativo, que pouco ou nada frequenta as salas comerciais de exibição das nossas cidades, nem as redes de *streaming*[13]. Essa hegemonia da interpretação realista-naturalista adviria, segundo a visão de vários teóricos do cinema, de questões relacionadas ao que eles consideram ser a própria "natureza" da imagem cinematográfica: sua "indiscutível" adequação à representação "objetiva" da realidade. Em sua *Introdução à Teoria do Cinema*, Robert Stam aponta o teórico André Bazin (1918 – 1958) como um dos principais defensores desta "vocação" da imagem cinematográfica:

> (...) teóricos como André Bazin e Siegfried Kracauer [1889–1966] transformaram o realismo supostamente intrínseco da câmera no fundamento de uma estética democrática e igualitária. Os meios mecânicos de reprodução fotográfica para esses teóricos, garantiriam a objetividade essencial do cinema (STAM, 2013, p. 93). (...) "A natureza objetiva da fotografia confere-lhe um estatuto de credibilidade ausente de todas as outras formas de retratação". Pela primeira vez, "uma imagem do mundo é produzida automaticamente, sem a intervenção criativa do homem" (...) Para Bazin, (...) o realismo era a realização mediúnica do que o autor denominava o "mito do cinema total". Esse mito inspirara os inventores do meio [o cinema]: "Em sua imaginação, viam num átimo a reconstrução de uma ilusão perfeita do mundo exterior em som, cor e relevo" (BAZIN *apud* STAM, 2013, pp. 93-94).

[13] É importante frisar que outras formas de interpretação como, por exemplo, a interpretação épica proposta por Bertold Brecht em seu teatro, ou o expressionismo alemão cultivado no cinema nos anos de 1920 e 1930, entre outras, não serão objeto de estudo deste trabalho, até porque obedecem a outros critérios de construção e criação para o trabalho do ator.

Seguindo este raciocínio, a imagem cinematográfica seria um signo do mundo real/concreto, ou seja, por semelhança, ela remeteria o espectador aos objetos reais/concretos. Nesse sentido, é razoável concluirmos que o ator seria, no filme, o signo do homem real/concreto. E, sendo a representação do homem real, espera-se dele que sua atuação busque assemelhar-se ao máximo ao objeto representado, daí a "necessidade" do uso de técnicas realistas-naturalistas de interpretação por parte do ator. Mesmo porque, o cinema surgiu na virada do século XIX para o XX, exatamente no momento em que a estética realista-naturalista tomara conta dos palcos, e no qual Constantin Stanislavski iniciava seus estudos teóricos em busca dos princípios fundamentais da interpretação naturalista para os atores. As novas ideias vindas do teatro influenciaram, sem dúvida, o desenvolvimento inicial da arte cinematográfica, ainda nas primeiras décadas do século XX.

Mas, para além de motivações intrínsecas ou não à própria natureza de sua linguagem, o realismo e a interpretação realista acabaram por prevalecer no cinema também por questões de interesses políticos, ideológicos e, sobretudo, econômicos. A burguesia, a nova classe que ascendera ao poder após o fim das monarquias absolutistas, leva a cabo, num processo que se acelerou na segunda metade do século XIX, seu projeto de mundo e de sociedade: um forte desenvolvimento econômico baseado em revoluções tecnológicas e industriais, a ampliação das áreas de estudo e do conhecimento com o surgimento de muitas das ciências contemporâneas, e o aperfeiçoamento do sistema capitalista através de exploração da mão de obra trabalhadora assalariada. Neste contexto, o cinema, que já nas primeiras décadas de sua existência procura se desenvolver como uma atividade industrial, prova ser uma ferramenta eficaz na disseminação e imposição do ideário burguês. Nas palavras da pesquisadora Nikita Paula:

> (...) o sistema industrial de produção cinematográfica (...) privilegia o realismo também porque o estilo atende (...) com o máximo de eficiência possível, a encarnação, ou a aceitação, dos valores, da moral, enfim, da ideologia dominante, numa linguagem acessível ao maior número possível de espectadores da mensagem burguesa. A realidade então forjada pelo cinema objetiva, no fundo, a veiculação mercantil de um produto, cujo potencial de exploração econômica e ideológica verifica-se diretamente pela frequência do público às salas de exibição, e indiretamente (embora complexamente quantificável) pela compra ou aceitação passiva da ideologia cuidadosamente administrada na forma do filme. (...) Podemos, pois, compreender como uma adequada utilização de elementos (pessoas e coisas) reais – como ícones – torna-se essencial à veiculação da mensagem dos produtores, na medida em que facilita a projeção e a identificação dos espectadores com os sonhos para eles fabricados. A criação ideal do personagem cinematográfico exigirá, do intérprete, a capacidade de reinventar, no seu corpo e na sua voz, o *homem real* (PAULA, 2001, pp. 29-30).

Sejam quais forem os motivos que levaram à hegemonia da interpretação realista-naturalista na história do cinema, minha opção por trabalhar sobre ela se justifica por três motivos: foi praticamente a única forma de interpretação que experimentei em minha vida artística como cantor, ator e diretor de cena; é a forma que prevalece até hoje na maioria dos veículos onde o ator se desempenha, seja o teatro, o cinema ou a TV; é a forma de atuar adotada em todos os filmes que serão objeto de análise deste trabalho. Aproveito para fazer a ressalva que, apesar de reconhecer a importância da abordagem semiológica na análise do trabalho do ator, ela não será útil para o entendimento dos processos de criação cênica no cinema brasileiro, foco do meu interesse neste trabalho. Daí que esta abordagem não será aprofundada. Já as motivações político-ideológicas e, sobretudo, as econômicas me interessam, pois interferem diretamente nos processos analisados.

5 – A Pesquisa – Metodologia e Divisão de Capítulos

Esta pesquisa surgiu da vontade de investigar, de forma mais profunda e sistematizada, as contribuições dos atores para a construção da obra fílmica, estabelecendo um diálogo com os envolvidos no processo, sobretudo atores, diretores e preparadores de elenco. Para tanto, proponho um levantamento dos aspectos do trabalho historicamente desenvolvido pelos atores no sentido de ressaltar a sua importância para a criação da cena e do filme como um todo. Este tema se justifica, como já ressaltei, pela carência de material sistematizado e compilado sobre o assunto. Esta carência é um assunto recorrente entre as poucas vozes que se dedicaram ao estudo do trabalho dos atores no cinema. Segundo elas, é fato indiscutível que, historicamente, o ator de cinema recebeu pouquíssima atenção de pesquisadores e acadêmicos, tanto quando se trata de entender a sua contribuição para a construção dos sentidos do filme como quando queremos estudar os processos pelos quais se dá a sua participação na criação deles. O primeiro caso, o da contribuição dos atores na construção dos sentidos, é objeto de análise da recente área definida pelos *acting studies*, os chamados estudos atorais. Sobre esse campo de estudos, Pedro Maciel Guimarães diz:

> Os estudos atorais entendem o ator de cinema como nicho de produção de sentido narrativo e formal dentro do filme, ligado à encarnação pontual de um personagem, mas não somente. Para além das considerações sociológicas em torno do *star system* e do valor mercadológico dos astros, temas que cotejam os estudos atorais, reivindica-se entender o trabalho do ator de maneira estética, dentro de parâmetros de análise utilizados para se estudar a concepção da captação das imagens (direção de fotografia,

> enquadramentos); as escolhas de montagem; o discurso musical e sonoro dos filmes; e as posturas narrativas de escrita do roteiro e tratamento de ações, situações e personagens. Em outras palavras, o ator de cinema como elemento da construção da *mise-en-scène* e da definição formal da obra. O ator, seu jogo e sua *persona*, entendidos como uma forma fílmica, capazes de influenciar nas escolhas estéticas do realizador e na recepção do filme pelo espectador (GUIMARÃES, 2019, p. 82).

Mesmo esta área, que conta, há alguns anos, com a contribuição de pesquisadores, sobretudo de língua inglesa e de língua francesa, e que tem uma obra significativa intitulada *Acting in the cinema*, trabalho do norte americano James Naremore, que lançou questões fundamentais sobre o tema, ainda carece de um conjunto de estudos mais robusto. Pedro Maciel Guimarães comenta também sobre esta escassez de estudos sobre o ator de cinema:

> O cinema não é o meio de representação em que os intérpretes mereceram mais atenção dos estudos universitários e acadêmicos. (...) existem poucos autores sérios que se propuseram a pensar a contribuição dos atores de celuloide... A apreciação do trabalho dos atores ganha, ao contrário, espaço no discurso crítico. No entanto, esses textos acabam apenas por louvar ou achincalhar determinadas performances baseadas sempre no critério do mimetismo e do naturalismo como único referencial de análise. O primeiro campo de estudos que se interessou por estudar os intérpretes no cinema foi a sociologia, que concentrava nas dimensões culturais e econômicas do *star system* hollywoodiano suas principais preocupações. Na França, (...) Edgar Morin sistematizou esse conceito da "*star* mercadoria" no livro *Les stars*[14], que se tornou referência para os estudos em *star system*... Morin não esconde, no entanto, sua predileção por uma abordagem sociológica e econômica das estrelas de cinema, ignorando voluntariamente a apreciação estética do trabalho dos atores. Mais tarde, no livro *Stars*, Richard Dyer revê alguns conceitos de Morin e propõe uma nova maneira de análise, acrescentando já um pouco da análise estética (GUIMARÃES, 2011).

Da mesma forma, o campo de estudo dos processos de criação da performance dos atores no cinema e suas relações com diretores e equipes dos filmes permanece pouco explorado. Historicamente, alguns diretores-realizadores como Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953), Robert Bresson (1901 – 1999), Alfred Hitchcock (1899 – 1980), Andrei Tarkovski (1932 – 1986), John Cassavetes (1929 – 1989) e Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975), entre outros, fizeram suas reflexões sobre o trabalho com seus atores, mas nenhum estudo sistematizou os tipos de processos de criação junto aos elencos de cinema. No Brasil, o surgimento dos chamados preparadores de elenco como integrantes do processo de ensaios e criação das cenas de alguns filmes reacendeu antigas discussões e gerou um pequeno conjunto de estudos acadêmicos que têm levantado questões significativas. O fenômeno é recente, daí também a pouca bibliografia sobre o assunto. A falta de materiais voltados à análise do trabalho dos atores

[14] O título do Livro de Edgar Morin na tradução brasileira é: *As Estrelas – Mitos e Sedução no Cinema*.

no cinema fica patente no extenso levantamento realizado por Daniel Oliveira da Silva em sua pesquisa de mestrado:

> A partir desta pesquisa virtual e presencial nos 27 acervos mencionados podemos perceber que os percentuais de materiais produzidos sobre atuação em cinema não alcançam mais do que 6% do material disponível sobre cinema. Cabe destacar que esta marca de 6%, no caso da pesquisa virtual do acervo da UFF – Universidade Federal Fluminense, diz respeito a um total de 94 títulos, sendo que 58 destes títulos referem-se a entrevistas e reportagens sobre atores em revistas e 29 a biografias de grandes astros e estrelas, sendo que, apenas 4 publicações são centradas em aspectos como técnica e formação de atores e atrizes no cinema (SILVA, 2011, pp. 34-35).

Em função da escassez de material bibliográfico a respeito do trabalho dos atores tanto no cinema mundial quanto nacional, recorro também eu, a exemplo dos pesquisadores brasileiros que trabalharam neste campo de estudos recentemente, à coleta de dados através de entrevistas com atores e atrizes, diretores e diretoras, preparadores e preparadoras de elenco como uma importante fonte de informação. Assim, a metodologia utilizada para a realização deste trabalho incluirá: a coleta de dados em entrevistas realizadas diretamente por mim junto aos artistas, o levantamento de depoimentos e matérias jornalísticas com profissionais ligados à área do audiovisual brasileiro disponíveis em periódicos impressos e digitais e em materiais audiovisuais, assim como o reaproveitamento dos depoimentos presentes em outros estudos acadêmicos e a subsequente análise dos dados coletados, sempre tendo em vista os conceitos e teorias referentes ao trabalho dos atores oriundos da literatura internacional e nacional.

A estrutura adotada para o texto desta dissertação terá esta introdução e cinco capítulos. No primeiro, apresento os dois eixos principais que atravessam todo o trabalho, a saber: o eixo da autoria, ou da parcela de autoria que cabe aos atores em processos de criação coletiva, como são os casos do teatro e do cinema, e o eixo da interpretação realista-naturalista, que é o tipo de interpretação que me interessa mais de perto neste projeto. Ambos serão apresentados a partir de um pequeno retrospecto do trabalho dos atores ao longo da história do teatro. Abordar a questão, ainda que sucintamente a partir da história do ator no teatro, pareceu-me fundamental no sentido de construir a noção de que a questão da autoria no trabalho artístico coletivo passa por entendermos as relações de força entre os vários indivíduos que "disputam" os espaços de definição estética da obra. Sendo o teatro muito mais longevo que o cinema, ele pode nos servir melhor ao estudo das questões de autoria, ou de coautoria, ou, melhor dizendo, da parcela de autoria dos atores nos processos artísticos coletivos.

O segundo capítulo discutirá algumas questões ligadas ao trabalho do ator no cinema. Na primeira parte, veremos como o padrão de interpretação realista-naturalista se

estabelece a partir do surgimento do cinema no final do século XIX e como tal padrão se tornou hegemônico ao longo do século XX até os dias de hoje. Na segunda parte do capítulo, vou trabalhar sobre a visão que alguns diretores apresentaram sobre a figura do ator no decorrer da história do cinema. O objetivo principal, nesse caso, é mostrar que, de maneira geral, o ator é visto como um elemento externo ao processo cinematográfico, um "estranho" que vem "emprestar o seu trabalho" para a realização de um projeto que não é dele. Veremos como esse estranhamento acontece em função das limitações e imposições do próprio processo de produção cinematográfica, mas também em função de algo que deriva dessas mesmas limitações: como a produção de filmes tem custos muito altos e visa primeiramente a interesses comerciais, "faz-se necessário" garantir o seu controle nas mãos dos produtores e diretores. Neste sentido, não só os atores, mas também todos os demais integrantes do processo de produção e criação do filme estão, via de regra, na posição de emprestar sua criatividade e capacidade de trabalho para a realização de um projeto cuja autoria recai sobre produtores e diretores. Duas obras servirão de "guias" para este capítulo, a saber: *Eloquent Gestures*, de Roberta Pearson, e *O Ator de Cinema*, de Jacqueline Nacache.

O terceiro capítulo trará o ator no cinema brasileiro. Começo com um pequeno histórico que visa discutir aspectos da interpretação realista-naturalista no cinema nacional. Em seguida, traço um panorama dos processos de construção da cena no cinema brasileiro nos anos que antecederam a extinção da Embrafilme, fato ocorrido no início dos anos 1990. Uma obra será importante na construção deste panorama: trata-se da pesquisa de Nikita Paula intitulada *Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro*. Na sequência, serão abordadas as modificações ocorridas com o surgimento dos preparadores de elenco, fenômeno que marca os cinemas da retomada e da pós-retomada na recente filmografia brasileira. Questões como quem é o preparador de elenco, porque surge e que funções desempenha nos processos de criação dos atores nos filmes serão abordadas aqui. Além disso, as principais ideias e conceitos propostos em trabalhos acadêmicos recentes realizados sobre a figura do preparador serão apresentados, com destaque para o que se convencionou chamar de "laboratórios de criação", nos quais a interferência dos atores no processo de criação cênica dos filmes sairia potencializada. Duas obras são fundamentais para a construção deste item: o trabalho de Walmeri Kellen Ribeiro intitulado *Poéticas do Ator no Cinema Brasileiro – O Ator Cocriador na Produção Brasileira Contemporânea*, e o de Virgínia Jorge Silva Rodrigues intitulado *Direção, Atuação e Preparação de Elenco*: *Os Processos de Criação de Atores e Atrizes no Cinema Brasileiro*.

Além disto, nos anexos deste trabalho, há uma tabela cujos dados serão analisados no terceiro capítulo. Trata-se de uma listagem retirada do *site* da Ancine, a Agência Nacional de

Cinema, que enumera os 2096 filmes nacionais que entraram em exibição em salas de cinema brasileiras no período de 1995 a 2021. Dessa lista, fiz um levantamento de todos os filmes que contaram com a presença de preparadores de elenco no processo de criação cênica, de forma que poderemos avaliar o real alcance desse fenômeno na recente filmografia nacional, entre outros dados.

O quarto capítulo apresentará o nosso "protagonista", o ator baiano Wagner Moura (1976). Alguns aspectos da formação profissional do ator e o reflexo que tiveram ou não no seu trabalho de atuação serão abordados. Mas o foco principal do capítulo recairá sobre a análise dos processos de criação cênica de filmes dos quais Wagner Moura participou. Os filmes escolhidos para esta análise seguiram um modelo de criação que chamarei de "modelo clássico" ou "modelo hegemônico". Nesses, a criação da cena se dá tendo como base as mesmas ações utilizadas nos processos teatrais afiliados aos estudos do ator e teórico russo Constantin Stanislavski: leitura de mesa, construção de personagens e ensaios de cena a partir de uma decupagem feita pelo diretor do filme e que parte, via de regra, do roteiro. As obras em destaque serão: *Deus é Brasileiro* (2003), dirigido por Carlos Diegues (1940); *Romance* (2008), com direção de Guel Arraes (1953); e *VIPs* (2011), sob direção de Toniko Melo (s.d.)[15]. As análises dos filmes serão feitas a partir das informações coletadas em entrevistas e depoimentos dos atores, diretores e outros artistas que participaram dos processos em questão.

O último capítulo apresentará uma personagem coadjuvante deste projeto de pesquisa: Fátima Toledo (s.d.), a primeira e a mais requisitada preparadora de elenco da história recente do cinema no Brasil. Apesar de não ser minha intenção analisar o processo geral de trabalho de Fátima Toledo, ao menos um item do capítulo será dedicado a esta questão. O foco da análise, no entanto, recairá sobre a preparação que Toledo fez para os filmes *Cidade Baixa* (2005), dirigido por Sergio Machado (1968); *Tropa de Elite 1 – Missão Dada é Missão Cumprida* (2007), com direção de José Padilha (1967); além de *Marighella* (2019), dirigido pelo próprio Wagner[16].

Paralelamente a esta pesquisa, desenvolvo um projeto de "documentário" no qual são discutidos os temas deste trabalho junto a artistas e pesquisadores que fazem cinema no Brasil. O filme é apoiado pela Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo através de emenda parlamentar do deputado estadual Carlos Giannazi (1961), do PSOL.

---

[15] A abreviatura "s.d." quer dizer "sem data". No caso, informando que a data de nascimento ou as de nascimento e morte da pessoa não foram encontradas.

[16] No caso do ator Wagner Moura, por um desejo de "proximidade" com o objeto estudado, optei por me referir a ele pelo nome, e não pelo sobrenome.

CAPÍTULO 1 – Os Eixos da Interpretação Realista-Naturalista e da Autoria

Este capítulo tem por objetivo apresentar os dois eixos principais que percorrem o corpo deste trabalho: o da "autoria" nos processos de criação coletiva e o da interpretação realista-naturalista, um tipo de interpretação que visa ao ilusionismo, quando os atores procuram dar aos espectadores a impressão de estarem diante de uma figura real e não de uma personagem de ficção. A questão da autoria nos trabalhos artísticos coletivos passa necessariamente por entendermos as relações de força entre os vários indivíduos que "disputam" os espaços de definição estética da obra. Já a da interpretação realista-naturalista envolve o entendimento de que o conceito de "realismo" varia de sociedade para sociedade e de época para época e que é a ideia de realismo nascida na literatura na segunda metade do século XIX, e que depois se espalhou para as demais formas artísticas, que acabará por se estabelecer no cinema surgido na mesma época. É o tipo de interpretação realista-naturalista nascida no teatro do período que vai se fixar no cinema ainda na sua fase silenciosa, ganhando mais força quando do surgimento do cinema sonoro.

Para a apresentação de ambos os eixos, percorreremos a largos passos momentos significativos da história do ator no teatro. Como disse anteriormente, no que diz respeito ao processo de criação, o teatro também envolve artistas e técnicos de várias áreas que combinam os seus trabalhos para a criação de uma obra que é coletiva. Aliás, o teatro lança mão de várias áreas em comum com o cinema como, por exemplo, a cenografia, os figurinos, a iluminação, o trabalho de interpretação dos atores e o de "encenação" dos diretores, entre outros. Percorrer, ainda que pontualmente a história do ator no teatro nos dará uma visão mais clara dos dois eixos que interessam a este trabalho.

1.1 – O Homem e sua Histórica Vontade de imitar a Natureza

O desejo de encontrar formas de representação que imitem a natureza e a realidade atravessou toda a trajetória humana. Desde a pré-história, o figurativismo ou a arte figurativa, como é designada esta forma de representação que busca a imitação do mundo real, aparece nas pinturas rupestres das cavernas habitadas pelo homem. A atitude atravessou os séculos e, de certa forma, atingiu uma espécie de ápice com a invenção da fotografia e do cinema no século XIX. Tal representação das formas do mundo pode ter uma intenção mais "realista", quando a arte vai em busca da maior verossimilhança possível em relação ao mundo concreto, como é o caso das artes visuais nos períodos renascentista ou o realista da segunda

metade do século XIX, ou uma atitude de estilização do real, como é o caso, por exemplo, dos movimentos impressionista e expressionista.

Tão antiga quanto o desejo de imitação do real que se revela nas pinturas pré-históricas é a própria figura do "ator". Como diz Margot Berthold, "o teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana" (BERTHOLD, 2008, p. 1). Segundo os historiadores, a origem do teatro remonta aos rituais religiosos da pré-história. Neles, um sacerdote ou xamã como que "encarnava" a divindade a qual representava e funcionava como um intermediário na comunicação entre os deuses e os homens. Neste processo, o sacerdote apresentava comportamentos não convencionais, que extrapolavam aquilo que era característico da esfera do homem em seu cotidiano, lançando mão, para tanto, do uso de maquiagem, de máscaras, de objetos e acessórios e de vestimentas especiais, à maneira mesmo do que é o teatro que conhecemos hoje. Completavam este quadro uma assistência formada pela comunidade que tomava parte do ritual. Estavam lançados todos os elementos que compõem o teatro: o sacerdote que, utilizando-se de recursos de transformação do homem comum para realizar a "encarnação" de uma divindade qualquer se comunicava com uma plateia composta pela comunidade à qual pertencia. Faltava apenas a intensão da expressão estético-artística, conforme nos aponta Ênio Carvalho:

> O instinto de representação já aparece no indivíduo mais antigo ao desenvolver física e gestualmente alguma informação a outro homem primitivo: a descoberta do fogo, o exercício da caça, o gesto de beber água etc. Já neste breve *slide* encontramos a possibilidade do binômio fundamental do teatro [a relação ator-plateia], mas ainda não encontramos o teatro, uma vez que a interpretação, a encenação, a expressão artística, a estética não são ainda localizáveis. Contudo, já podemos isolar, embrionariamente, o instinto do jogo e do cênico, que são surpreendidos na própria origem da espécie humana (CARVALHO, 1989, p. 12).

No ocidente, o teatro como uma atividade autônoma também surge a partir dos rituais religiosos. Na Grécia antiga, a tragédia se desenvolveu a partir das cerimônias religiosas dedicadas ao deus Dionísio e a comédia das festividades profanas e populares que sucediam os rituais no templo dionisíaco. Os documentos que atestam a maneira de atuar no teatro grego antigo são poucos. Apesar da boa acústica dos teatros ao ar livre, ao ator cabia impostar a voz para atingir as fileiras mais altas da arquibancada, auxiliado pelo uso de máscaras que visavam a projeção da voz ao mesmo tempo que ajudavam na caracterização das personagens. Para dar volume à figura do ator que precisava ser visível a grandes distâncias, aumentava-se o tamanho dos corpos acolchoando-os com falsos ventres e ombros, recobrindo tudo isso com um tecido

de malha ajustado ao corpo, sobre o qual vestiam-se as túnicas e os mantos. E, ainda, os atores usavam coturnos de solas muito altas e toucados que aumentavam consideravelmente suas estaturas. Nestas condições, como era de se prever, apresentavam grande dificuldades de movimentação, sendo obrigados a uma interpretação quase estática, calcada, sobretudo, na valorização do texto, que não era simplesmente falado, mas, sim, declamado. Conforme diz Carvalho em uma citação de autor desconhecido: o ator grego "era uma voz e uma presença" (CARVALHO, 1989, p. 21). Apesar desta aparente limitação que nos faz crer que o trabalho dos atores no teatro grego clássico nada tinha de natural, de semelhança com a realidade, é curioso observar que questões que chegam até os dias de hoje nas discussões sobre o trabalho do ator aparecem já na Grécia antiga. Uma delas, a que diz respeito ao "exagero" na interpretação dos atores do teatro grego à época é levantada pelo filósofo clássico Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.), quando ele compara, em sua obra intitulada *Poética*, a epopeia à tragédia.

> A tragédia teria pois o defeito que os antigos atores atribuem aos da sucessiva geração – defeito pelo qual Minisco apelidava Calípides de "macaco", devido à sua exagerada gesticulação, e o mesmo se dizia de Píndaro. Como estes atores vulgares estão para os primeiros, assim toda a arte dramática [estaria] para a epopeia. Dizem que a epopeia se dirige a um público elevado, porque não exige a exterioridade dos gestos, e a tragédia, aos rudes, e que, sendo vulgar, decerto que é inferior. Em primeiro lugar, digamos que tal censura não atinge a arte do poeta, mas sim a do ator, visto que também é possível exagerar a gesticulação recitando rapsódias, como Sosístrato, ou cantando [poemas líricos], como Mnasíteo de Oponte. E depois, que nem toda espécie de gesticulação é de se reprovar, se não reprovamos a dança, mas tão somente a dos maus atores (...). Acresce ainda que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos, pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades (ARISTÓTELES *apud* CARVALHO, 1989, pp. 54-55).

Como vemos, ao falar em "gesticulação exagerada" e em "atores vulgares", Aristóteles nos mostra que existia um padrão de "normalidade" ou de "naturalidade" que se esperava do desempenho de um ator. Para o filósofo, o valor estava no texto escrito pelo poeta e cabia ao ator dar-lhe a melhor interpretação possível, não cedendo à tentação de uma interpretação "excessiva" cujo histrionismo poderia colocar a qualidade dos versos em xeque. Esta polêmica em torno do suposto exagero dos atores, sobretudo os trágicos, em relação ao rapsodo que recitava a epopeia na antiguidade clássica ressurgirá várias vezes ao longo da história e, guardadas as diferenças dos tipos de interpretação dos atores entre estes momentos históricos, apresentou-se em torno dos mesmos argumentos quando os fazedores de cinema acusavam os atores de teatro de "exagero gestual" e "histrionismo" ainda no início do cinema silencioso, como veremos. Sobre esta questão da interpretação "exagerada" dos atores gregos apontada por Aristóteles, Jacqueline Nacache diz: "no século XX, o cinema cultiva com o teatro

esse mesmo tipo de relação, e hoje, a rivalidade pode até encontrar-se no próprio campo do cinema, entre o cinema comercial e o cinema dito ‘de autor’” (NACACHE, 2005, p. 14).

O que Nacache coloca em destaque quando diz que o cinema cultivou com o teatro este mesmo estranhamento que Aristóteles discute na comparação da epopeia com a tragédia também está baseado nesta ideia de “exagero” dos atores. No início da história do cinema, como veremos, e assim que o padrão de interpretação realista-naturalista gerado no teatro do final do século XIX dominou as visões como sendo também o ideal para o meio cinematográfico, muitos diretores, atores e teóricos apontavam a “inadequação” da interpretação dita teatral às telas em função do “histrionismo” observado nos filmes cujos elencos contavam com atores vindos do teatro. Ainda hoje, quase todos os trabalhos acadêmicos voltados para o estudo da interpretação para cinema procuram discutir as diferenças técnicas da atuação cinematográfica em relação à teatral. E a diferença primordial apontada é a de que, enquanto no teatro todas as ações, os gestos e a projeção vocal devem ser potencializados para que o ator consiga comunicar suas intenções ao público que está distante, no cinema, toda a sua partitura de gestos e a atitude vocal têm que ser minimizadas, em função da proximidade da câmera que, em princípio, amplifica para o espectador o menor dos gestos do ator.

Antes de seguirmos, uma questão se faz necessária: o “histrionismo” apontado na interpretação cinematográfica dos atores oriundos do teatro em filmes do início da história do cinema está baseado, como veremos, no ideal de interpretação realista-naturalista gerado no bojo dos movimentos estéticos homônimos que se estabeleceram nas artes de maneira geral, e no teatro em particular, a partir da segunda metade do século XIX. Eram estes ideais que norteavam o gosto da burguesia na virada para o século XX, quando surgiu o cinema. Não é, certamente, esta visão de realismo e de “encarnação” de personagem que está por trás da observação de Aristóteles ao falar dos “excessos” dos atores no teatro grego clássico. Afinal, como falar de “encarnar a personagem” com um ator imobilizado sobre tamancos elevados e tendo seu corpo substancialmente aumentado com falsos enchimentos, perucas e túnicas?

Da Grécia antiga até o surgimento do realismo e do naturalismo no teatro moderno, não é a ideia de ilusionismo, de o ator conseguir quase que “enganar” o espectador a ponto de parecer viver ele próprio as dores e alegrias da personagem, que norteia a apreciação do trabalho dos atores. Todos sempre souberam estar diante de uma representação, de uma recriação do real. Se bem que a consciência de se estar a assistir a uma representação e não à realidade em si também exista para o público do teatro realista-naturalista e do cinema, é importante pensar que os gregos tinham outros critérios para entender uma interpretação como “boa” ou “ruim”.

Antes de Aristóteles, Platão (428/427 a.C. – 348/347 a.C.) já havia definido a enunciação mais "neutra", aquela utilizada pelos rapsodos das epopeias, como um padrão preferível à interpretação dos atores que buscavam se "identificar com as personagens" através de máscaras e figurinos nas encenações das tragédias. E talvez fosse mesmo esta maior "neutralidade" o padrão de comparação na definição da interpretação "ideal" que se esperava também dos atores das tragédias. Para Aristóteles, bastava o ator trágico encontrar a "boa" medida de gestos e movimentos de maneira a valorizar as qualidades do texto do poeta e não a fruição das habilidades dele, o ator, em sua apresentação para o público. Ao ator cabia, portanto, revelar as qualidades do texto do poeta. A caracterização das personagens não se dava através da ideia de o ator "encarnar" o seu papel, sentindo ele próprio as emoções, mas através de elementos externos como as mudanças de máscaras, de figurinos e de toucados, conforme explica Margot Berthold:

> Uma troca de máscara e figurino dava aos três locutores [atores] individuais a possibilidade de interpretar vários papéis na mesma peça. Podiam ser um general, um mensageiro, uma deusa, rainha ou uma ninfa do oceano – e o eram, graças à magia da máscara. (...) Foi Ésquilo [526/525 a.C. – 456/455 a.C.] quem introduziu as máscaras de planos largos e solenes. (...) Com Sófocles [497/496 a.C. – 406/405 a.C.], a qualidade arcaica, linear da máscara começou a suavizar-se. Os olhos e a boca, bem como a cor e a estrutura da peruca eram usados para indicar a idade e o tipo da personagem representada. Com a maior individualização das máscaras, Eurípedes [480 a.C. – 406 a.C.] exigia, também, contrastes impactantes entre vestimentas e ambientes (BERTHOLD, 2008, p. 117).

Posteriormente, no século IV a.C., à época do domínio dos Macedônios sobre as cidades-estados gregas, historiadores atestam que o teatro grego baseado no texto entrou em declínio. "Enquanto no século V, na grande era do drama clássico, os poetas haviam sido os favoritos declarados e confidentes de reis, príncipes e chefes de Estado, no século IV foram substituídos pelos atores" (BERTHOLD, 2008, p. 130). Quando se fala de decadência, no entanto, é preciso observar que se trata de um esgotamento do modelo calcado nos textos daqueles que são hoje considerados os mais importantes dramaturgos da Grécia clássica. Se bem que a obra de Menandro (c. 342 a.C. – 291 a.C.), o último dos comediógrafos antigos reconhecido hoje pela engenhosidade de seus textos ainda estava por vir, trata-se de um período em que os grandes concursos de tragédias, as chamadas Grandes Dionisíacas, e de comédias, as Leneias, que dominaram o teatro grego no período áureo do século V a.C. haviam perdido importância para os concursos de atores que dominavam os festejos anuais. O próprio Aristóteles registra seu descontentamento à época, pois, segundo ele, o crescimento da importância dos atores se deu em "prejuízo" da qualidade dos textos. Lamentando a mudança,

em sua *Poética*, o filósofo afirma: “os atores têm atualmente mais poder do que os poetas” (ARISTÓTELES *apud* BERTHOLD, 2008, p. 130).

Nesta época, o gosto pelo virtuosismo e pelo exibicionismo interpretativo resultou em “exageros” que tomaram conta dos palcos e os atores parecem ter perdido a capacidade de se auto criticar, conforme constata Ênio Carvalho ao falar do teatro romano clássico: “entretanto, os romanos sofreram a influência grega; mais exatamente, da fase de decadência do teatro grego, quando os textos helênicos [já no período da dominação macedônica sobre as cidades-estados gregas] tinham perdido profundidade e inspiração, e os atores haviam assumido a exploração de efeitos gratuitos e um profissionalismo interesseiro” (CARVALHO, 1989, p. 22).

A aparente falta de critério dos atores e seus “exageros” será uma acusação recorrente feita pelos demais sujeitos que interagem na construção das obras artísticas de criação coletiva ao longo da história. Claro que, comparados entre si, sempre haverá atores mais afeitos ao exibicionismo e aos “exageros” do que outros que se mostram mais comedidos e “equilibrados” no uso dos recursos de interpretação. Mas esta é uma flutuação que não afeta apenas os atores. Trata-se de um problema da natureza humana que atinge todos os envolvidos nos processos de criação. Me parece mais importante observar, no entanto, que quando comparamos momentos históricos distintos é possível perceber que o conceito do que parece “natural”, daquilo que se mostra como uma “boa” imitação da realidade, muda de sociedade para sociedade e também com o passar do tempo. Por isto mesmo, é preciso relativizar as afirmações tomadas de outras épocas quando se fala, por exemplo, do exagero da interpretação dos atores. Mesmo quando pensamos na ideia de verossimilhança preconizado dentro do movimento realista-naturalista do final do século XIX e começo do XX, não podemos entendê-la como sendo a de um “espelho” da realidade. A verossimilhança em uma obra artística tem mais relação com o cumprimento das expectativas daquilo que a sociedade em que a obra está inserida tem do que vem a ser a realidade e não com a realidade propriamente dita. Ou, como nos diz a pesquisadora Roberta Pearson:

> A verossimilhança não deve ser equiparada [simplesmente] à realidade; refere-se, antes, às expectativas codificadas de uma cultura particular sobre a representação artística da realidade. A realidade, nesse sentido, é uma construção cultural, uma questão de opinião comum, em vez daquilo que se presume ter alguma existência objetiva fora da obra: (...) Para uma determinada sociedade, o trabalho que é realista é aquele que repete a forma concebida por ela de ‘Realidade’. (...) Por vezes, o que é de fato real parece menos verossímil que algo convencionado socialmente (PEARSON, 1992, pp. 28-29).

Por isto mesmo, a questão da *mimesis*[17] estudada por Aristóteles na sua *Poética* e todas as retomadas da discussão da ideia de imitação da natureza feitas dentro das várias formas de manifestação artística ao longo da história nos colocam esta dificuldade: todos falam em imitação da realidade, todos buscam a melhor reprodução possível do real, mas o conceito de realismo se modifica geográfica e temporalmente sempre. Quando da retomada dos valores da antiguidade clássica já no período renascentista, por exemplo, a questão da interpretação "natural" dos atores ganhará outros contornos em relação ao que vimos na Grécia antiga.

A Renascença corresponde a um período de grandes transformações para a Europa e para o mundo em todas as esferas das atividades humanas. Como tradicionalmente aprendemos, o modo de vida relativamente uniforme que domina o mundo nos dias de hoje teve sua origem na Europa dos séculos XV e XVI e foi imposto para todo o planeta em um processo de conquistas e dominação empreendido pelos europeus a partir das grandes navegações. Nas artes, trata-se de um momento de florescimento de valores humanísticos calcados nos modelos herdados da antiguidade clássica, da Grécia e da Roma antigas. O próprio nome "Renascimento" diz respeito à retomada destes valores do período clássico da história.

No teatro, esta retomada foi marcada, sobretudo, pela tentativa de reproduzir as tragédias e comédias greco-romanas tal e qual elas aconteciam na antiguidade. Mas antes de falarmos da questão da "interpretação natural" no período renascentista, vejamos o que diz o pesquisador Ênio Carvalho sobre a maneira de interpretar no período imediatamente anterior para termos um termo de comparação. Falando especificamente sobre o teatro medieval religioso do final da Idade Média que era realizado ao ar livre em palcos montados nas praças e nas igrejas, Carvalho afirma:

> De um modo geral, podemos dizer que o ator [medieval] não se identificava com a personagem que representava, uma vez que recorria a uma forma fixa e tradicional de gestos expressivos de cunho simbólico. Tendo em vista o caráter litúrgico, a voz era tecnicamente solene e nobre e sempre tratada com especial importância, promovendo forte contraste com os atores do teatro profano e popular. Quanto mais o assunto se ligava à Bíblia, tanto menores eram as possibilidades de livre criatividade. Aos atores cabia tão-somente ilustrar o texto bíblico, limitando-se aos gestos ali indicados. Considerando ainda que [muitos atores] eram diletantes [não profissionais], raramente poderiam conseguir mais do que a repetição dos gestos aprendidos. (...) Certamente, nas cenas mais cômicas haveria maior liberdade de manifestação e um naturalismo mais ou menos espontâneo (CARVALHO, 1989, p. 33).

[17] O conceito de *mimesis* está basicamente ligado à ideia de imitação. Ele aparece na obra intitulada *Poética*, do filósofo grego antigo Aristóteles, e, de forma geral, trabalha sobre a ideia de que a arte deve ser uma imitação da natureza ou do mundo real.

No final da Idade Média, tanto o teatro dito religioso como o teatro popular dos mimos, que havia sobrevivido apesar das proibições da igreja desde a fase cristã do Império Romano, guardavam ao menos uma semelhança com o teatro da antiguidade clássica: por serem feitos ao ar livre, exigiam dos atores uma projeção vocal e uma amplitude de gestos que garantissem a apreciação por parte do público que estivesse mais distante dos palcos que eram, via de regra, montados nas praças das vilas. Pelo menos no que diz respeito às tentativas de retomada de encenação das antigas tragédias e comédias no período renascentista, uma significativa mudança arquitetônica vai interferir em todos os aspectos da encenação, modificando substancialmente até mesmo a interpretação dos atores. Encenadas nos círculos das classes mais abastadas do período renascentista, a retomada das tragédias e comédias antigas contava com o apoio financeiro de nobres e do clero, e eram (, em geral,) realizadas sob a supervisão das academias lideradas por humanistas e acadêmicos. Os atores eram, em geral, estudantes ou diletantes que não exerciam o ofício de interpretar profissionalmente.

Num primeiro momento, tais encenações aconteceram em espaços adaptados nos palácios da nobreza que patrocinava e fruía das montagens. A partir da segunda metade do século XVI, no entanto, um conjunto de teatros fechados foram construídos como cópias fiéis, mas de proporções menores, tiradas dos modelos dos teatros romanos antigos descritos pelo arquiteto romano clássico Vitrúvio (80 a.C. – 15 d.C.) em sua obra intitulada *De Architectura*. Esta mudança arquitetônica, a encenação em teatros fechados, provocou uma série de consequências em todos os aspectos do evento teatral. A alteração que mais nos interessa, porque diz respeito a muitos elementos que compõem uma interpretação realista-naturalista como a entendemos hoje, é explicada por Ênio Carvalho:

> É claro que a transição do teatro monumental da Idade Média, realizado ao ar livre, para o palco limitado, dentro de uma sala fechada, condicionou uma transformação completa no estilo da interpretação teatral. O gesto monumental e simbólico deu lugar a movimentos, deslocações e gestos muito mais medidos, adaptando-se ao ritmo imposto pelo palco limitado. Não somente os gestos tornaram-se mais discretos, como passaram, aos poucos, a refletir nuances relativas ao caráter, idade, sexo e situação social das personagens. A palavra não era mais interpretação da ação e dos gestos simbólicos, mas ação e gestos eram também elementos da interpretação da palavra, daí ela ter se revestido de um caráter declamatório. Quanto mais a palavra se tornava expressiva, tanto mais a gesticulação se revestia de expressividade e concisão. Um dado fundamental à interpretação teatral do ator começa a ganhar importância: a mímica do rosto, a expressão facial (CARVALHO, 1989, p. 39).

Para além destas mudanças na maneira de atuar, outras que marcaram o teatro do período renascentista ocorreram no sentido de aumentar o poder de ilusionismo[18] da cena, aproveitando-se das "vantagens" de controle da criação oferecidas pelo palco fechado e pela maior proximidade com o público. Os espectadores medievais que costumavam acompanhar os atores em seus deslocamentos pelos vários palcos simultâneos montados nas praças públicas, por exemplo, foram definitivamente colocados na condição de "observadores passivos", cuja atenção e concentração se voltava quase que exclusivamente para o que acontecia na cena, "sem dispersões". Além disso, cenários, figurinos e uma parafernália de maquinarias foram surgindo com o intuito de produzir uma "ilusão de realidade", uma atitude que se intensificou no período barroco e permaneceu ao longo dos séculos, ganhando fôlego renovado no teatro melodramático do século XIX e no realista-naturalista na virada para o XX.

Neste sentido, a grande novidade nos novos teatros renascentistas dizia respeito à ilusão de profundidade criada em seus palcos pelo uso de cenários em perspectiva. Os elementos visuais ganharam muita importância no decorrer do século XVI a ponto de se tornarem prioritários em relação ao texto. Na inauguração do mais antigo teatro renascentista ainda em atividade nos dias de hoje, o Teatro Olímpico da cidade italiana de Vicenza, em 1584, o encenador Angelo Ingegneri (1550 – 1613) estabeleceu desenhos de cena segundo os quais a movimentação dos atores da sua montagem de *Édipo Rei*, de Sófocles, obedecia a critérios minuciosos, guiados por um piso todo quadriculado como um tabuleiro de xadrez adotado pelo encenador. Além da excelência dos desenhos e movimentos dos atores em cena, o objetivo principal de Ingegneri era garantir que seus atores se mantivessem distantes dos painéis pintados em perspectiva ao fundo do palco, pois o tamanho natural de seus corpos contrastaria com elementos maiores na realidade, mas que, em função da distância em que haviam sido retratados no painel, revelar-se-iam menores que o ator, quebrando a ilusão criada pela perspectiva. Assim também, os figurinos criados pelo encenador procuravam atender, ao mesmo tempo, questões de "realismo", na medida em que ele se preocupava em trazer para a cena os trajes característicos da região e da época em que se passava a trama, e questões ligadas

[18] O termo "ilusionismo" já está sendo usado, aqui, no sentido que dou a ele quando falo de interpretação realista para o cinema. A ideia de imitação da natureza sempre existiu na história do homem. Mas ela ganha importância redobrada entre os preceitos que regem a arte renascentista. O próprio princípio da "perspectiva com ponto de fuga" ou "perspectiva renascentista", como ela também é chamada, surgiu primeiramente nos desenhos do arquiteto e escultor renascentista italiano Filippo Brunelleschi (1377 – 1446) e é uma das principais ferramentas dos artistas da Renascença para criar uma ilusão de realidade. Esta vontade/necessidade de representação exata do real aparecerá em muitos textos a partir do período renascentista como, por exemplo, no tratado do dramaturgo e poeta francês Jean de la Taille (1540 – 1607) intitulado *L'Art de la Tragédie*, como diz Berthold: "Para Jean de la Taille, a tarefa do dramaturgo era misturar o bem e o mal, a paixão e o sentimento (...) a fim de representar 'uma verdadeira imitação da vida humana, em que a dor e a alegria seguem-se uma à outra e vice-versa'" (BERTHOLD, 2008, p. 272).

à tradição teatral, quando Ingegneri define que tipo de figurino atende melhor à tragédia, à comédia e ao gênero da peça pastoral muito cultivado pelos renascentistas:

> É preciso considerar em que país se passa a ação da peça a ser encenada, e os atores devem estar vestidos ao modo desse povo. E se a peça for uma tragédia, os trajes devem ser ricos e suntuosos; se for uma comédia, comuns, porém elegantes; se, finalmente, for uma pastoral, humildes, mas de bom corte e graciosos, o que vale tanto quanto a ostentação. No último caso, já se tornou constante a prática de vestir as mulheres à maneira de ninfas, mesmo se forem simples pastoras (INGEGNERI *apud* BERTHOLD, 2008, p. 292).

Mas se as condições arquitetônicas criadas pela construção dos teatros fechados e também as questões técnicas ligadas a cenários, figurinos e maquinaria cênica do período renascentista contribuíram para um movimento em direção ao ilusionismo e à imitação da realidade, o rumo que tomou o desenvolvimento das antigas formas clássicas da tragédia e da comédia não só no renascimento, mas sobretudo durante o período barroco, com desdobramentos que chegam até o início do século XX, trabalhavam, por assim dizer, na direção contrária. Isto fica mais claro na França, onde os esforços de intelectuais e nobres propiciaram o surgimento de um modelo que culminou com as obras de Pierre Corneille (1606 – 1684) e Jean Racine (1639 – 1699), já no século XVII. Nesta época, as regras assumidas como características indiscutíveis dos textos trágicos e cômicos assumiram quase que a força de lei e tornavam o trabalho dos dramaturgos uma tarefa bastante difícil.

Em 1634, o cardial Richelieu (1585 – 1642), que era tão zeloso dos assuntos eruditos quanto o era das questões de política e economia como primeiro-ministro do rei Luís XIII (1601 – 1643), criou a Academia Francesa de Letras, e, entre outras medidas culturais, instituiu a Sociedade dos Cinco Autores para juntos, investigarem e escreverem peças segundo as regras para a construção das tragédias e comédias descritas por Aristóteles em sua *Poética*. Os cinco autores, entre eles Corneille, escreveram a dez mãos a *Comédie des Tuilleries*, que foi elaborada seguindo à risca as três unidades aristotélicas[19]. A Sociedade dos Cinco Autores era rígida em seus preceitos e recomendações: "as regras do verso alexandrino (...) determinavam o ritmo do texto, (...) o número de atos devia ser obrigatoriamente cinco, sendo o terceiro seu eixo central. A ligação das cenas era indispensável; quando uma personagem deixava o palco,

[19] Na obra *A Poética*, o filósofo antigo grego Aristóteles estudou as peças de teatro escritas em seu tempo e definiu as regras para a composição de uma peça teatral seguindo três unidades, a saber: a unidade de tempo, segundo a qual a ação da peça deveria se circunscrever ao período de um dia; a unidade de lugar, que determinava que a trama deveria acontecer em um único espaço, correspondendo, portanto, a um único cenário; e a unidade de ação, segundo a qual a obra deveria ter uma única trama que se apresentasse com começo, meio e fim, obedecendo às relações de "causa e efeito" entre os acontecimentos.

tinha que [obrigatoriamente] estabelecer conexão com a cena seguinte (...)" (BERTHOLD, 2008, pp. 345-346). Estas, entre outras regras tornavam a criação dramatúrgica um trabalho hercúleo, ou como ainda hoje dizem os franceses, "um trabalho corneliano", no sentido de um ato de bravura e heroísmo, de grande dificuldade.

Dentro desta lógica e da importância que a construção do texto teatral ganhou à época para acadêmicos e intelectuais, era de se esperar que o ator ficasse absolutamente submetido a um conjunto de regras que visava colocar em destaque a engenhosidade dos versos. As tragédias escritas à época ultrapassavam facilmente a marca dos mil e quinhentos versos, boa parte deles à cargo da personagem principal. E, por isto mesmo, sedimentaram-se com as peças de Corneille e, depois, também com as de Jean Baptiste Racine, entre outros autores, os longos trechos recitados com dicção esmerada, suspenção das ações, obediência às entonações que retiravam a fala da sua "naturalidade" cotidiana para transformá-la em uma espécie de "fala cantada" que facilmente levava à "afetação" e à "artificialidade". Em Racine os longos trechos declamados por suas personagens se tornaram inseparáveis do estilo de sua versificação. Para acompanhar a declamação, um conjunto de gestos codificados estabeleceu-se como norma da "boa atuação", afastando o ato de interpretar como um todo de qualquer ideal de imitação do homem em seu comportamento cotidiano.

Além disso, o apuro técnico exigido dos atores fez com que os intérpretes diletantes utilizados no período renascentista fossem rapidamente substituídos por atores profissionais cujas habilidades interpretativas eram o ponto alto da fruição do público que lotava o teatro para ver o desempenho de seus atores favoritos. Ainda no início do século XVII, questões parecidas já haviam sido vivenciadas pelos ingleses no teatro do final a era elizabetana, quando as peças de William Shakespeare (1564 – 1616) faziam furor junto ao público londrino. À época de Shakespeare dois atores gozavam de muito sucesso em Londres: Edward Alleyn (1566 – 1626) e Richard Burbage (1567 – 1619), este último sendo o responsável pela estreia de várias das personagens shakespearianos como Otelo, Ricardo III, Romeu, Macbeth, Rei Lear e Hamlet, personagem para a qual o ator serviu de inspiração. Tanto Alleyn quanto Burbage eram famosos por suas habilidades na composição das personagens e exímios declamadores, conforme o relato de Berthold:

> Richard Burbage era famoso por seus poderes de expressão mesmo em pantomima. Mas, para ele, assim como para Edward Alleyn, o grande momento chegava quando avançavam até a beira do palco e lançavam-se em um grande solilóquio. "Afogar o palco em lágrimas e fender o ouvido comum com terrível discurso", tal era a ambição do ator elizabetano. Edward Alleyn, disse Ben Jonson [dramaturgo inglês (1572 – 1637)], havia dominado tão perfeitamente essa arte, que nada jamais se afigurava

> exagerado ou artificial, e ele parecia totalmente tomado pelo espírito de sua personagem (BERTHOLD, p. 320, 2008).

Nada mais anti-ilusionista que um ator se dirigir diretamente ao público para recitar os seus versos. Tal atitude parece querer reforçar para público a ideia de que ele está diante de uma representação. O que se busca neste caso não é a imitação da realidade e, sim, a fruição das qualidades do texto e das habilidades técnicas do ator. Isto ficará claro um pouco mais à frente quando tratarmos do conceito da "quarta parede" proposto pelo filósofo iluminista Denis Diderot (1713 – 1784), uma ideia muito prezada pelo teatro realista-naturalista do final do século XIX. Para os grandes atores trágicos do século XVII, no entanto, a exibição do seu talento era o que estava em questão. Atores como Alleyn e Burbage, no entanto, parecem ter usado suas habilidades com comedimento.

Mas, quando o objetivo maior é o exibicionismo, há sempre aqueles que parecem não respeitar limites. Este parece ter sido o caso, por exemplo, de Zacharie Jacob de Montfleury (1608 – 1667), ator francês que ficou famoso por sua dicção "exagerada" e sua grande projeção vocal que transformavam sua declamação em enunciações bombásticas, apreciadas pelo público aficionado por tragédias, entre eles, o próprio cardeal Richelieu, mas ridicularizada por outros, como na caricatura de Montfleury posta em cena por Molière em sua peça intitulada *O Improviso de Versalhes*. Também o escritor Cyrano de Bergerac (1619 – 1655) escreveu uma carta na qual critica Montfleury como sendo mal ator. O episódio da crítica que Bergerac faz a Montfleury aparece na peça intitulada *Cyrano de Bergerac* escrita pelo dramaturgo e poeta francês Edmond Rostand (1868 – 1918). Também o historiador Georges Mongrédien, especialista em literatura e teatro franceses do século XVII, registra uma piada da época a respeito do ator: "'muito grande e com voz estrondosa', morreu Montfleury, 'diz a tradição, de um esforço de voz exagerado que ele fez ao interpretar o texto da loucura de Orestes', logo após a representação da *Andrômaca*, de Racine" (MONGRÉDIEN, 1966, pp. 77-78).

É difícil avaliarmos como era, de fato, o tipo de declamação de Montfleury, mas estes episódios evidenciam que a discussão sobre o "exagero de interpretação" existia nos anos em que o ator trabalhava nas montagens do teatro do Hotel de Bourgogne, em Paris, assim como também existia meio século antes, à época de Shakespeare. Mesmo contanto com um ator habilidoso como Richard Burbage para interpretar as personagens centrais de suas peças, Shakespeare sempre foi cuidadoso, acrescentando aos seus textos rubricas que buscavam despertar no intérprete uma performance mais sutil e refinada. Seja como for, as declamações grandiloquentes deviam ser a tônica das atuações em Londres à época em função das condições técnicas para o trabalho do ator: os teatros elizabetanos ainda eram espaços abertos, sem

cobertura e as apresentações eram feitas com as casas apinhadas de gente. A capacidade do *The Globe* à época, onde várias das peças de Shakespeare estrearam, é estimada por estudiosos em três mil espectadores. Isto, somado à distância a que ficava o público, exigia dos atores uma grande projeção vocal e gestos grandes que garantissem a visibilidade mesmo para os espectadores mais distantes do palco. Alguns atores eram famosos por seus "exageros" no momento de declamarem seus textos. Shakespeare nunca perdoou uma atuação que passasse por cima das necessidades da trama para atender à vontade de exibicionismo técnico dos atores. Por isto, como diz Margot Berthold, acabou usando "o próprio palco para criticar o excesso patético" dos atores na peça dentro da peça em que Hamlet instrui um grupo de atores que ele próprio contratara:

> Dize, por favor, aquela tirada tal como a declamei, com desembaraço e naturalidade, mas se gritares, como é de hábito em muitos de teus atores, melhor seria que eu desse meu texto para que o pregoeiro público o apregoasse. Nem serres o ar com a mão, deste jeito. Sê em tudo moderado, pois até no próprio meio da caudal tempestade e, poderia dizer, torvelinho da tua paixão, deves manter e mostrar aquela temperança que torna suave e elegante a expressão. Oh! Fere-me a alma ter de ouvir um robusto camarada, com uma enorme peruca, despedaçar uma paixão até convertê-la em frangalhos, em farrapos, fendendo os ouvidos do baixo povo, o qual, na maior parte, só se deixa comover, habitualmente, por incompreensíveis pantomima e barulhada. [...] Nem tampouco sejas tímido demais; porém deixa que teu bom senso seja teu guia. Que a ação responda à palavra e a palavra à ação, pondo especial cuidado em não ultrapassar os limites da simplicidade da natureza, porque tudo o que a ela se opõe, afasta-se igualmente do próprio fim da arte dramática, cujo objetivo, tanto em sua origem como nos tempos que correm, foi e é apresentar, por assim dizer, um espelho à vida; mostrar à virtude suas próprias feições, ao vício sua verdadeira imagem e a cada idade e geração sua fisionomia e características[20] (SHAKESPEARE *apud* BERTHOLD, 2008, p. 320).

O apogeu da arte declamatória, segundo os historiadores, aconteceu com as peças de Corneille e Racine ainda no século XVII. Mas, mesmo com modificações significativas ao longo do tempo, este tipo de interpretação atravessará os séculos e seus ecos ainda se encontram no teatro, no cinema e na TV até os dias de hoje. No século XVIII, os pensadores iluministas, alinhados com os ideais da burguesia que estava prestes a ascender ao poder após a Revolução Francesa, defendiam uma "simplificação" das artes em geral e uma maior "imitação da natureza". No teatro, um novo gênero, o drama burguês, do qual o filósofo Denis Diderot foi um dos principais teóricos, empresta elementos dos dois gêneros clássicos, a tragédia e a comédia, para "fazer rir e chorar" na mesma noite e, desta forma, cumprir seu duplo objetivo: levar seu público à comoção e satisfazer suas necessidades morais. Entre outras

[20] Esta versão é da edição feita pela Editora Nova Aguilar, com tradução de F. Carlos de A. C. Medeiros e Oscar Mendes, de 1989.

características, o novo gênero buscava a ênfase na naturalidade em detrimento da impostação e da pompa; a valorização do romance; o desenvolvimento de narrativas calcadas em personagens da classe média e seus dilemas e o uso de cenografias e figurinos mais "realistas".

A questão da verossimilhança ganhou especial importância no teatro do século XVIII, através de uma maior integração das várias áreas da construção do espetáculo, da renovação da cenografia em direção a uma ambientação mais próxima ao local e à época em que se passavam as tramas, do abandono dos figurinos da moda em favor da adoção de trajes mais "realistas" também em função da trama. Muitos atores operaram mudanças em sua maneira de declamar na tentativa de atender ao mesmo tempo à tradição para a recitação do verso e à clareza de conteúdo do texto dramático. Além disso, investiu-se na ideia da atuação em conjunto, segundo a qual o ator deveria ouvir, acompanhar e reagir por meio de suas ações e fisionomias às falas dos seus interlocutores.

Apesar de não ser muito considerado pelos historiadores e críticos em relação à suas produções artísticas e dramáticas, Denis Diderot (1713–1784) foi o pensador iluminista que mais se preocupou em reformar a arte do teatro e do ator em seu tempo. Diderot foi ator, dramaturgo, teórico e crítico teatral. Foi ele quem melhor descreveu o novo gênero chamado de drama burguês e um dos primeiros a tentar sistematizar uma teoria sobre interpretação teatral. Isto ele fez em seu *Paradoxo sobre o Comediante*, escrito em 1773, ampliado em 1778, mas publicado somente em 1830. As questões levantadas por Diderot com seu paradoxo faziam parte de acaloradas discussões sobre a arte de interpretar que tomaram conta do teatro francês em meados do século XVIII as quais se inserem, segundo Jacqueline Nacache, em uma tradicional polêmica que atravessou a história da interpretação no teatro ocidental.

> Dois polos organizam tradicionalmente qualquer discurso sobre a representação do ator; dois polos que poderíamos, para ser breves, reduzir à dialética nietzscheana do apolíneo e do dionisíaco. Por um lado, a ordem, a calma, o domínio – ou seja, para um ator distanciado, uma representação conscientemente elaborada, um trabalho submetido a regras precisas; por outro, a paixão e a posse, o ator entusiasta que, longe de qualquer jogo de máscaras e de simulação, se deixa levar por si mesmo. O segundo é historicamente o mais antigo; remontando às origens religiosas do teatro (...) Reativado com regularidade, especialmente na forma atenuada da "sensibilidade", domina as concepções da arte dramática até o século XVIII. Com seu *Paradoxe sur le Comédien*, Diderot se inscreve, então, numa discussão já intensa. A tese é bem conhecida, opondo [segundo Diderot] o ator medíocre da sensibilidade ao bom ator do discernimento (NACACHE, 2012, p. 27).

É importante lembrar em que contexto Diderot escreveu este trabalho. A arte da interpretação com falas declamadas e gestos eloquentes era o modelo ainda em vigor contra o qual o filósofo queria se rebelar em nome de um novo padrão mais "natural", mais próximo

daquele da vida cotidiana. O paradoxo reside no fato de, normalmente, associarmos a ideia de sensibilidade à de naturalidade e a ideia de frieza à de artificialidade que seria supostamente inerente ao trabalho técnico. Diderot propõe o contrário: para ele, o bom ator não é o que se lança intempestivamente ao trabalho, procurando sentir ele próprio aquilo que caberia à sua personagem, de modo a construir sua interpretação calcada na sua sensibilidade. Segundo Diderot, este tipo de ator está fadado a uma flutuação muito grande na qualidade de sua interpretação conforme as apresentações se sucedem. Por vezes, este ator pode ser sublime, mas, no mais das vezes, mostra-se medíocre. Segundo ele, o bom ator é o que trabalha com serenidade, com frieza, usando sua técnica para mostrar claramente ao público o que a personagem sente, mas não sentindo a emoção de fato. E o faz tão bem que leva o público a pensar que ele sente o que de fato apenas demonstra sentir. Nas palavras do próprio Diderot:

> É a extrema sensibilidade que faz os atores medíocres; é a sensibilidade medíocre que faz a multidão dos maus atores; é a falta absoluta de sensibilidade que prepara os atores sublimes. (...) Sois vós [o público] quem levais convosco todas essas impressões. O ator está cansado e vós, tristes; é que ele se agitou sem nada sentir, e vós sentistes sem vos agitar. (...) Ele não é a personagem, ele a representa e a representa tão bem que vós o tomais como tal; a ilusão só existe para vós, ele sabe muito bem que ele não o é (DIDEROT *apud* CARVALHO, 1989, p. 66).

A naturalidade apregoada pelos iluministas, no entanto, não é a mesma da interpretação realista-naturalista pretendida pelo teatro da segunda metade do século XIX, ou aquela desejada pelo cinema clássico. Neste caso, o que está em questão é a representação mais próxima possível do mundo real. Como diz Berthold, os iluministas falavam em imitação da natureza, mas para eles essa imitação tinha que receber um tratamento que apresentasse ao público uma natureza "embelezada". Também no *Paradoxo*, Diderot preconiza uma interpretação que não deve buscar, de forma alguma, uma reprodução *ipsis litteris* do homem real. Ele pensava que se algo assim fosse efetivamente executado, o trabalho do ator se tornaria enfadonho: "transportai ao teatro vosso tom familiar, vossa expressão simples, vosso porte doméstico, vosso gesto natural e vereis quão pobre e fraco sereis" (DIDEROT *apud* CARVALHO, 1989, p. 67). Claro que a naturalidade buscada por eles guardava relação com o modo de ser do homem em seu cotidiano, mas tinha, sobretudo, relação com a ideia de verossimilhança, de plausibilidade, de nexo e harmonia entre os elementos que compõem a construção cênica do ator.

> Refleti um momento sobre o que se chama no teatro ser verdadeiro. Será mostrar as coisas como elas são na natureza? De forma nenhuma. O verdadeiro neste sentido seria apenas o comum. O que é, pois, o verdadeiro no palco? É a conformidade das

> ações, dos discursos, da figura, da voz, do movimento, do gesto, com um modelo imaginado pelo poeta, e muitas vezes exagerado pelo comediante. (...) [E ainda sobre a idealização da natureza] (...) O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível [leia-se homem real] serve-lhe de modelo, ele o medita, e encontra, por reflexão, o que cumpre adicionar ou subtrair para o melhor. (CARVALHO, pp. 67, 68).

Guardadas as diferenças históricas, a "frieza" e o distanciamento que, segundo Diderot, caracterizam os bons atores que se servem da técnica para seu trabalho, aproximam o seu ideal de intérprete do ator do teatro épico brechtiano, guardando pouca relação com o ator que procura "encarnar" a personagem do teatro realista-naturalista da segunda metade do século XIX. No entanto, em outras reflexões sobre a arte de interpretar, o filósofo parece relativizar algumas das posições defendidas em seu *Paradoxo sobre o Comediante*. "Noutras partes das suas considerações sobre a arte dramática, Diderot revela-se inimigo, não da naturalidade, mas de uma naturalidade sem trabalho e sem arte" (NACACHE, 2012, p. 28). Em suas cartas endereçadas à atriz, filósofa e feminista Marie-Madeleine Jodin (1741 – 1790), o autor defende um equilíbrio entre sensibilidade e técnica para o trabalho do ator, pois, segundo ele, "um ator que só tenha a razão e o juízo é frio; o que só tem inspiração e sensibilidade é louco" *(Idem).* Mas ao menos um conceito usado por Diderot interessa particularmente à interpretação realista-naturalista que surge na segunda metade do século XIX, assim como ao cinema e à TV: trata-se do que se convencionou chamar de "quarta parede":

> Em Diderot há também uma intuição da 'quarta parede' que prefigura outras aventuras. "Imaginai, à beira do palco, uma parede grande, que vos separa da plateia; representai como se o pano não subisse" (*De la poésie dramatique*). "Com o público ausente, ignorado, a atriz deve julgar-se sozinha, é esse o preço da sua verdade" (*Cartas à Mlle Jodin*). Essa retração do palco sobre si mesmo, do grupo de atores sobre a sua organicidade própria, viria a ser mais tarde um dos fundamentos do naturalismo teatral, e, na esteira deste, de uma representação cinematográfica que aí encontraria uma fórmula teorizada de antemão. Assim, a partir de Diderot, (...) as duas vertentes da representação teatral convergem mais do que se opõem. O que está em causa não é a razão contra o coração, o frio contra o calor, mas uma energia que se alimenta de todas as fontes. Existe no ator imaginado por Diderot (...) uma síntese entre natureza e técnica que o cinema, muito mais tarde, realizaria parcialmente (NACACHE, 2012, pp. 28-29).

A ideia da quarta parede foi retomada no teatro realista-naturalista nascido na segunda metade do século XIX como um dos principais elementos a serem considerados para o trabalho de interpretação dos atores. Ignorando a presença do público, os atores deveriam focar toda a sua atenção no trabalho de "encarnação da personagem", em viver em cena as emoções previstas pelo autor do texto para as suas personagens. A ideia da quarta parede também interfere diretamente nos desenhos criados pelos posicionamentos relativos dos atores

em cena. Desde o renascimento até o surgimento do teatro realista-naturalista no século XIX, a "lei do frontalidade" rezava que, nos momentos mais importantes da recitação, o ator deveria avançar para o proscênio e desempenhar-se visando a comunicação direta com o espectador. Este acintoso rompimento da quarta parede, foi sempre uma das principais práticas a "atrapalhar" o ilusionismo cênico. Também em função desta lei, os atores jamais podiam dar as costas para o público, o que tornava alguns deslocamentos bastante artificiais. A "adoção" da quarta parede, rompia drasticamente com estas tradições que atravessaram séculos do fazer teatral. No entanto, segundo Berthold, a ideia de assumir a quarta parede esbarrava no ego dos grandes atores, os chamados "monstros sagrados", mestres da arte declamatória que ainda dominavam os palcos quando do nascimento do teatro realista.

> Mas nem os astros da *Comédie Française*, nem Sarah Bernhardt [1844 – 1923], nem [Benoît-Constant] Coquelin [1841 – 1909] teriam permitido que seu efeito sobre o público fosse prejudicado dessa maneira. Durante séculos, todo grande ator havia exigido o privilégio de ocupar a frente do palco, de dirigir seus monólogos diretamente ao público e olhar o palco como moldura decorativa de sua atuação pessoal. Não obstante todas as mudanças de estilo, os princípios do teatro da Renascença permaneciam (BERTHOLD, 2008, p. 455).

A presença dos "monstros sagrados" será ainda mais importante nas discussões sobre o segundo eixo que norteia este trabalho, o da autoria nas obras de criação coletivas, e que desenvolverei na sequência. Por hora, é importante frisar que a ideia da quarta parede ficava inviabilizada quando os atores se dirigiam diretamente ao público, como acontecia em toda a tradição declamatória das tragédias desde o período renascentista. Por isto mesmo, o teatro realista-naturalista precisava de um outro tipo de ator para concretizar seus ideais. E é exatamente este ator que interessa mais diretamente ao cinema, uma vez que é o realismo nascido na literatura e herdado pelas outras artes na segunda metade do século XIX que vai dominar o cinema, já a partir de sua fase silenciosa, como veremos.

Grosso modo, o realismo surgido no século XIX é uma atitude cujo foco de interesse é a imitação da realidade. Tal desejo já existia nas artes desde a Grécia antiga, fato que ficou bem registrado pelo conceito de *mimesis* trabalhado por Aristóteles em sua *Poética*. Na segunda metade do século XIX, no entanto, movidos pela recusa ao idealismo do período clássico revelado no gosto da alta burguesia pelo cultivo da beleza das formas, assim como pela reação ao "emocionalismo" do período romântico, os artistas realistas buscaram retratar em suas obras a sociedade de seu tempo, seus problemas, seus vícios e a desigualdade entre as classes. Na literatura, trata-se de uma escrita que traz para o primeiro plano de suas tramas a pequena burguesia e a classe trabalhadora, em geral. O naturalismo aprofunda o entendimento

do homem como sendo determinado pela hereditariedade e pela influência do meio em que vive. Este é um pensamento diretamente relacionado com a teoria da evolução do Charles Darwin (1809 – 1882) e que justifica o interesse da literatura naturalista em explorar os aspectos "animais" do homem: seus instintos, sua fisiologia, sua agressividade e sexualidade. Em ambos os movimentos, os condicionamentos sociais aparecem como os motores das ações humanas.

> A visão de que o destino individual é condicionado pela disposição e pelo impulso instintivo (...) governa o *roman experimental* dos grandes realistas franceses [Honoré de] Balzac [1799 – 1850], [Gustave] Flaubert [1821 – 1880] e [Henri Beyle] Stendhal [1783 – 1842] (...). Hippolyte Taine [1828 – 1893] exigia o mesmo "*sens du réel*" (senso de real) do dramaturgo. O dever do último, declarava ele, era o de levar ao palco uma realidade que explicasse todo o comportamento humano conforme determinado pela "raça, meio-ambiente e momento". Émile Zola, em seu *Le Naturalisme au Théâtre* (O Naturalismo no teatro, 1881), cunhou uma senha programática para a nova abordagem que se tornou a divisa da luta social contra a burguesia convencional (BERTHOLD, 2008, p. 451).

Em *Le Naturalisme au Théâtre*, Émile Zola (1840 – 1902) faz um ataque claro à *Comédie Française*[21] e sua insistência em uma arte da declamação quase que petrificada pelo tempo e nas regras ultrapassadas da tragédia clássica que impediam a elaboração de espetáculos que integrassem, de fato, todos os elementos da encenação teatral. Este era, em essência, o principal objetivo do teatro realista-naturalista: a integração dos recursos que compõem a cena em um todo que transmitisse a melhor ilusão de realidade possível. É em busca da imitação "fotográfica" do real e diretamente apoiado por Zola que o ator, encenador e administrador teatral André Antoine (1858 – 1943) vai criar o seu *Théâtre Libre*, em 1887.

Em suas primeiras montagens, o Teatro Livre encampa os principais ideais realistas-naturalistas. Para dar ao espectador "uma fatia da vida", cenários e figurinos são integrados e pensados em seus mínimos detalhes. Antoine provê seu teatro de iluminação elétrica, um elemento tecnológico novo que modificou substancialmente todas as artes da cena no final do século XIX e que o teatro realista-naturalista soube explorar muito bem. Assumindo uma proposta do compositor e diretor teatral alemão Richard Wagner (1813 – 1883), o *Théâtre Libre* apagou as luzes da plateia, direcionando a atenção do público exclusivamente para o que acontecia no palco. Quanto ao trabalho do ator, Antoine enfatizava a importância deste "viver a personagem", utilizando-se de uma pantomima livre tanto dos gestos codificados da tragédia

[21] A *Comédie Française* foi fundada em 1680 pelo rei Luís XIV (1638 – 1715) pela fusão das duas companhias reais de teatro existentes à época. Até hoje ela mantém, ainda que modificada, a arte declamatória característica das tragédias e comédias clássicas nos modelos de Pierre Corneille, Jean Racine e Molière.

quanto do "histrionismo" do melodrama, além de investir em uma fala menos declamatória, mais natural.

Mas o Teatro Livre de André Antoine, em vários de seus aspectos, teve antecessores. Quando terminou a Guerra Franco-Prussiana, em 1871, George II, o duque de Saxe-Meiningen (1826 – 1914), na Alemanha, criou um conjunto teatral, a companhia Meininger, para a qual desenhava detalhados cenários e figurinos, seguindo estritamente as definições dos locais e das épocas em que as tramas das peças encenadas por sua companhia se passavam. A direção do conjunto ficou a cargo do ator e diretor Ludwig Chronegk (1837 – 1891). Além de seu "naturalismo arqueológico" aplicado aos cenários e figurinos, os Meininger ficaram famosos por uma série de inovações na arte da encenação como o planejamento total do espetáculo, a busca por uma interpretação naturalista individual dos atores e a organização realista meticulosa, coreografada mesmo, das cenas que envolviam o elenco como um todo e, sobretudo, a disciplina e a subordinação dos indivíduos ao conjunto. A trupe excursionou pela Alemanha e a Europa entre 1874 e 1890, exercendo consideráveis influências em escritores, encenadores e atores que assistiram seus espetáculos, entre os quais estavam Antoine, Stanislavski e o dramaturgo norueguês Henrik Ibsen (1828 – 1906), cujas peças ajudaram a definir um novo tipo de drama realista, as chamadas *problem plays* que lidam com questões sociais controversas debatidas pelas personagens da trama as quais apresentam visões conflitantes, sempre dentro de um contexto social realista.

No entanto, foi outro escandinavo, o dramaturgo e romancista sueco Johan August Strindberg (1849 – 1912), quem escreveu uma das principais reflexão sobre o trabalho de interpretação dos atores, uma verdadeira síntese das ideias realistas-naturalistas sobre o tema. Influenciado pelo trabalho teatral de André Antoine, Strindberg criou e dirigiu, entre 1907 e 1910, um teatro experimental em Estocolmo, na Suécia, chamado *Intima Teatern*. Foi durante esta curta experiência que o autor registrou suas ideias sobre interpretação teatral: "se o comediante se envolve com os tratos exteriores, não essenciais, ou ensaia exprimir as particularidades psicológicas do papel por violentos meios exteriores, cai facilmente na caricatura e, ao invés do caráter, nos dá uma careta" (STRINDBERG *apud* CARVALHO, 1989, p. 78). Com esta afirmação, o autor tinha dois alvos em mente: os atores trágicos com seus gestos codificados e os melodramáticos com seus gestos "exagerados". A síntese das ideias de Strindberg para o ator realista-naturalista é fornecida por Carvalho:

> A aprendizagem de um papel começa com a palavra: o ator deve, de início, falar lentamente para entender e ser entendido. Strindberg demora um pouco na expressão vocal, que considera importantíssima: o ator deve procurar seu próprio registro vocal,

> melhor que a voz teatral, falsa e discursiva. O ator poderá avançar tanto na análise e estudo do papel que suas intenções poderão transparecer além das limitações do autor. Aconselha a soltar um pouco o jogo, propiciando assim a improvisação. Refutando o ator que prejudica a personagem em função da exuberância da própria personalidade, ele entende que "o comediante (...) suprime inteiramente sua própria personalidade, entrando completamente em seu papel, tornando-se verdadeiramente aquilo que se diz ser". Mais adiante, [Strindberg] diz que, assim como o caráter, as inclinações, as paixões, as fraquezas são importantes na vida do homem, também o são para a personagem (CARVALHO, 1989, p. 78).

As ideias de Strindberg sobre o trabalho dos atores resumem bem o conjunto de princípios que formaram a base do naturalismo psicológico na interpretação teatral e são o ponto de partida das pesquisas que o ator, diretor e teórico russo Constantin Stanislavski (1863 – 1938) fará ao longo de toda a sua vida. O termo naturalismo psicológico, inclusive, passa a ser usado por Stanislavski a partir da fundação, em 1898, do Teatro de Arte de Moscou, o TAM, iniciativa realizada em conjunto com o professor e dramaturgo Vladímir Dântchenco (1858 – 1943). O próprio Stanislavski esclarece o que o TAM deveria combater em suas produções: "nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, o falso *páthos*, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, (...) o estrelismo que prejudicava o conjunto, contra (...) o repertório deplorável dos teatros daquela época" (STANISLAVSKI *apud* SANTOS, 2021, p. 21). A experiência contínua proporcionada pelas pesquisas no TAM, permitiram que Stanislavski testasse suas ideias sobre dramaturgia, sobre encenação, mas, sobretudo, a respeito dos processos de ensaios e experimentações com os atores, criando conceitos cuja efetividade e importância são revistas por ele ao longo de quatro décadas.

As pesquisas acadêmicas costumam dividir o trabalho de Stanislavski em duas etapas. Esta divisão é resultado direto da maneira como seus estudos foram divulgados no Ocidente e pode levar a equívocos. Apesar disto, vou adotá-la para poder, no segundo capítulo da minha pesquisa, chamar a atenção para a maneira como os conceitos de Stanislavski se fixaram no cinema hollywoodiano segundo um modelo bastante parecido com o do naturalismo psicológico preconizado pela teatro realista-naturalista. Por hora, limito-me a apontar as duas fases nas quais os pesquisadores costumam dividir o seu trabalho, assumindo a nomenclatura utilizada por Giovanna dos Santos a saber: "o primeiro e o último Stanislavski" (SANTOS, 2021, p. 21).

O "primeiro Stanislavski" é o que nos chega através das duas primeiras publicações sobre suas pesquisas que foram lançadas nos Estados Unidos*: Minha Vida na Arte*, de 1925, que, apesar de ser uma obra essencialmente biográfica, já traz muitos elementos de seu sistema de trabalho e *A Preparação do Ator*, de 1936, que versa sobre aspectos da elaboração da "vida

interior" do ator, sua psicologia e suas emoções. Para Stanislavski, a necessidade do "estudo de si mesmo" no caso do ator vem do fato óbvio de que ele só poderá interpretar a partir dos seus próprios sentimentos. É dos seus recursos pessoais que o ator retira os elementos para criar uma personagem. Como costumava dizer Stanislavski sobre o ator: "não se pode fugir de si mesmo" (STANISLAVSKI *apud* SANTOS, 2021, p. 26). O processo de trabalho contido nestas primeiras obras é assim resumido por Carvalho:

> Segundo seu método, o ator reconstrói psicologicamente a personagem, e esta reconstrução é minuciosa. Mesmo que a peça forneça poucos dados, deve-se buscar, com o exercício da *imaginação* e da forma mais concreta, o passado e o futuro da personagem. A partir dessas *circunstâncias dadas*, buscadas com o uso do *condicional mágico "SE"*, poderemos passar para o plano (...) da cena[22] (CARVALHO, 1989, p. 81).

Ao tentar trabalhar sobre o que chama de "vida interior", Stanislavski quer entender os aspectos emocionais que balizam o trabalho do ator, exatamente naquela esfera em que Diderot acreditava ser impossível conquistar qualquer tipo de domínio. Os atores do século XIX ligados ao movimento romântico haviam perseguido arduamente este caminho, investindo na construção de suas personagens calcados em suas paixões. Como os românticos, Stanislavski também queria entender como assenhorar-se da esfera das emoções, mas não só. No chamado "último Stanislavski", relacionado aos estudos publicados no livro intitulado *A Construção da Personagem*, de 1949, o mestre russo foca sua atenção sobre os elementos que permitem dar expressão, ou que levam à externalização das emoções trabalhadas internamente, retomando, assim, o aspecto enfatizado por Diderot sobre o trabalho dos "bons atores" apresentados em seu paradoxo.

Segundo Stanislavski, "sem uma forma externa, nem sua caracterização interior nem o espírito da sua imagem chegarão até o público" (STANISLAVSKI *apud* CARVALHO, 1989, p. 82). Hoje conhecemos este aspecto das suas pesquisas como o "método das ações físicas". Mas, conforme diz Santos, apesar de o processo ter sido desenvolvido por Stanislavski, o termo "ações físicas" foi proposto *a posteriori* por um de seus discípulos, o ator e diretor Mikhail Kedrov (1894 – 1972). Para desenvolver o trabalho com as ações físicas, Stanislavski prevê um intenso treinamento vocal e corporal que, segundo ele, deve atravessar toda a vida profissional do ator. Assim, o mestre retoma a ideia de que a expressão artística passa pelo domínio de técnicas que viabilizem a tradução da fantasia do artista e de suas emoções em

[22] Os termos apresentados em itálico por Ênio Carvalho neste trecho dizem respeito a conceitos trabalhados por Stanislavski em sua obra intitulada *A Preparação do Ator*.

elementos concretos que comuniquem esta fantasia ao público. Com Stanislavski, enfim, chegamos ao padrão de interpretação realista do qual pretendemos falar no cinema. É a tradução de suas ideias, mesmo que de maneira imprecisa ou modificada, feita por um grupo de atores e diretores norte-americanos que cria o modelo de interpretação cinematográfica o qual, a partir dos anos 1950, vai dominar o cinema hollywoodiano e, então, se espalhar para o cinema do resto do mundo e também para a TV. No Brasil, este padrão se sedimentou, sobretudo, na televisão, mas aparece com força também na produção cinematográfica nacional mais recente.

1.2 – Cada um por si ou Todos em prol da Obra Coletiva?

O teatro como o cinema gera obras cujas construções envolvem a colaboração de vários profissionais vindos de áreas artísticas distintas, além de outros profissionais de áreas técnicas. É evidente que as obras só se fazem pela colaboração de todos e, por isto mesmo, digo que são obras de criação indiscutivelmente coletiva. O grau de autoria que o ator pode assumir na definição estética destas obras depende sempre do tipo de acordo ou das "disputas por espaço" entre os vários integrantes das equipes de trabalho. Vejamos como se deu, a passos largos, esta questão da autoria, ou melhor dizendo, da coautoria dos atores no teatro ocidental, e, sobretudo, a herança que os teatros realista-naturalista e contemporâneos legam ao cinema no que diz respeito ao equilíbrio de forças nesta construção da obra coletiva. Recomeçamos na Grécia antiga *(sic)*...

Téspis de Icária (século VI a.C.) é o primeiro ator do qual temos notícias no teatro grego clássico. Trazido pelo tirano Psístrato (c. 600 a.C. – 528/527 a.C.) que governou Atenas em parte do século VI a.C., o ator participou das Grandes Dionisíacas no ano de 534 a.C. Conforme relata Margot Berthold, neste ano, "Téspis teve uma nova e criativa ideia que faria história. Ele se colocou à parte do coro como solista, e assim criou o papel do hypokrites ('respondedor', e, mais tarde, ator), que apresentava o espetáculo e se envolvia num diálogo com o condutor do coro" (BERTHOLD, 2008, pp. 104-105). Com o passar dos anos, este tipo de intervenção ampliou-se dando origem à forma teatral da tragédia clássica.

Téspis escrevia, dirigia e atuava em suas tragédias. Encarnava perfeitamente o sentido de autor que nos interessa particularmente neste trabalho, pois que é o dramaturgo, o encenador e o intérprete ao mesmo tempo, assumindo as três principais funções que, no ocidente, "disputarão", ao longo da história, a autoria da obra teatral até os nossos dias. Durante os anos que se seguiram a esta primeira criação de Téspis para as Grandes Dionisíacas e a primeira vitória de Ésquilo (526/525 a.C. – 456/455 a.C.) no concurso anual de tragédias que

se estabeleceu oficialmente para as festividades voltadas ao deus Dionísio, várias outras inovações sedimentaram o caminho para o estabelecimento do formato final das tragédias conforme as conhecemos. O próprio Téspis é creditado como o inventor da máscara, Frínico (século VI – V a.C.) introduz personagens femininas em suas peças e Prátinas (século VI – V a.C.) investe no uso da palavra, diminuindo o espaço das interferências musicais no conjunto da encenação.

Um segundo ator do teatro ocidental e dramaturgo conhecido até os dias de hoje, é também o que levou a tragédia à forma padrão seguida por muitos outros escritores nos séculos seguintes: Ésquilo. Com ele surge o ator que não escreve a peça, que só a representa, uma vez que, ao contrário de Téspis que escreveu mais de uma personagem para um único ator representar, o chamado *protagonistés*, Ésquilo, apesar de continuar atuando, introduziu em suas obras um segundo ator, o *deuterogonistés*, que apenas atuava e criava a oportunidade de introduzir o conflito entre ele e o protagonista.

Neste processo, o papel do coro foi sendo reduzido e o dos atores ganhou importância na construção da obra teatral. Já Sófocles (497/496 a.C. – 406/405 a.C.) introduziu um terceiro ator, o *tritagonistés*, além de investir na separação das várias funções dentro do espetáculo. Assumiu, ele próprio, a função definitiva de dramaturgo, deixando de atuar. Seus atores passam a ser apenas intérpretes das personagens escritas por ele, o autor do texto. É neste momento que surge a primeira questão de autoria na história do teatro ocidental, com o autor do texto passando a ser considerado o "autor" do espetáculo como um todo e o ator apenas um intérprete a serviço do dramaturgo.

Esta primazia dos escritores sobre os atores fica clara nas observações de Aristóteles no trecho da sua *Poética* transcrito no item anterior. Em sua comparação entre a tragédia e a epopeia, Aristóteles deixa claro que a qualidade de ambas está nos versos do poeta e que é tanto o exagero do ator quanto do rapsodo ao interpretarem tais versos que podem comprometer a qualidade da obra. Senão vejamos: "acresce ainda que a tragédia pode atingir a sua finalidade, como a epopeia, sem recorrer a movimentos [a interpretação dos atores], pois uma tragédia, só pela leitura, pode revelar todas as suas qualidades" (ARISTÓTELES *apud* CARVALHO, 1989, p. 55). Assim, também, no século IV a.C., quando o filósofo lamenta o declínio do teatro e o domínio dos atores sobre as encenações das Grandes Dionisíacas em Atenas, o que está em questão é que "a obra", no caso, o texto, perdera importância, abrindo espaço para o trabalho do seu "intérprete". Nesse sentido, no teatro pensado por Aristóteles, fica claro que o que interessa são os versos do poeta e não o fenômeno teatral, a encenação, em

si. Neste teatro, o ator é um colaborador cuja função é a de auxiliar na revelação do conteúdo e da "beleza" da obra, no caso, do texto.

Como vimos no item anterior, no século IV a.C. houve uma mudança significativa no teatro grego clássico, quando a ênfase do trabalho se desloca para a apreciação do trabalho do ator. Em 449 a.C., foram instituídos os concursos de atores. O gosto crescente da assistência em desfrutar da performance, da habilidade de interpretação dos atores também contribuiu para a separação das funções de escrever e interpretar, separação esta que passa a prevalecer, como vimos, a partir das tragédias de Sófocles. Surge, portanto, ainda na Grécia clássica, o processo de individualização do ator como intérprete, que, dependendo de suas habilidades, cai no gosto do público e passa a gozar de prestígio e privilégios. Por mais que os atores deste período possam ser acusados de "exageros interpretativos", conforme nos propõe Ênio Carvalho, a mudança de ênfase deixa claro que o teatro deste período valoriza a encenação em si e não mais os versos do escritor. Neste momento, exagerado ou comedido, os atores assumem maior importância como autores da "obra", no caso, a encenação.

Se na Grécia antiga os atores quase sempre usufruíram de grande prestígio sendo, em geral, remunerados pelo estado, além de gozarem de trânsito livre mesmo em períodos de guerra, na Roma clássica, apesar de terem saído da condição inicial de escravos de um senhor que explorava seus serviços nas encenações teatrais nos séculos que antecederam a era cristã para a condição de profissionais protegidos de nobres e imperadores nos séculos posteriores, o seu *status* na sociedade nunca foi dos melhores. Nestas condições, era de se esperar que os atores não tivessem grande poder na definição das encenações das quais participavam. Apesar de termos exemplos de escritores romanos que também comandaram suas encenações e tomaram parte das mesmas como atores, de maneira geral, a separação entre a função de escrever e a de interpretar era o mais comum no teatro romano à época.

No século I a.C., um episódio protagonizado pelo nobre Décimo Labério (s.d.) deixa claro que, em Roma, o escritor sempre gozou de uma importância maior que os atores. Labério especializou-se em dar forma textual aos mimos, uma espécie de comédia popular que originalmente trabalhava com textos improvisados pelos atores. Labério costumava abusar do sarcasmo em seus versos mesmo que isto viesse a atingir os governantes mais poderosos. Certa vez, Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.), então ditador romano, sentindo-se atingido pela irreverência do nobre, resolveu castigá-lo, obrigando-o a disputar com um famoso ator de mimos à época um concurso de interpretação. Para um nobre que escrevia textos para os mimos, ter que interpretar suas próprias personagens era motivo de grande desonra, conforme conta Berthold:

> Um incidente tragicômico que ocorreu a Labério exemplifica tanto a glória quanto a miséria do mimo. Labério era um homem de espírito e educação [um nobre], que se divertia escrevendo textos para os atores do mimo; nunca teria sonhado, porém, em subir, ele próprio, no palco. Mas ele vivia sob o governo de César, e César entendeu certa vez que devia obrigar o velho Labério, então com sessenta anos, a tomar parte num concurso de interpretação contra Públio Siro [s.d.] [ator consagrado pelo público que costumava improvisar seus mimos]. Para o ancião, isso constituía uma vergonha pública, mas César divertiu-se vendo o conceituado nobre suportar as piadas grosseiras, à maneira dos mimos. Não foi de grande ajuda para Labério, no papel de um escravo castigado, ter exclamado (...) apontando ainda mais diretamente para César: 'Quem é temido por muitos, há de temer a muitos!'. César riu muito e deu o prêmio a Públio Siro (BERTHOLD, 2008, p. 163).

Também na Roma antiga, uma outra forma de arte calcada exclusivamente na interpretação dos atores ganhou especial destaque: a pantomima. Sem o uso de palavras, ela dissociou definitivamente a arte do ator da obra dramática criada pelos escritores. Na pantomima tudo o que conta é a habilidade de interpretar, a capacidade do ator de transmitir as suas ideias através da mímica do rosto e dos gestos do corpo. Cultivada no Egito desde o século IV a.C., quando os governos helenistas dos Ptolomeus começaram a promover suas festividades anuais, a pantomima acabou por se transformar na forma teatral favorita também dos imperadores e do povo de Roma. Quintiliano (35 d.C. – 96 d.C.), destacado orador romano antigo, demonstrava grande admiração pela arte sem palavras dos pantomimos e suas habilidades de comunicarem-se fazendo uso apenas de gestos: "eles podem falar, suplicar, prometer, clamar, recusar, ameaçar e implorar; expressam aversão, medo, dúvida, recusa, alegria, aflição, hesitação, reconhecimento, remorso, moderação e excesso (...)" (QUINTILIANO *apud* BERTHOLD, 2008, p. 164). Alguns atores de pantomima chegaram a gozar de muitas benesses oferecidas pelos governantes romanos.

Como veremos quando falarmos da *commedia dell'arte* praticada, sobretudo, entre os séculos XVI e XVIII d.C., as formas teatrais que mais contribuíram para dar espaço para o trabalho dos atores desde a antiguidade foram as comédias de origem popular. E um dos principais motivos para isto é que nelas, o foco de interesse sai da importância do texto, cedendo lugar para a arte de interpretação dos atores. Este "embate" entre dramaturgos e atores é um dos mais longevos quando se trata de discutir a questão da autoria no teatro. Isto fica claro quando da retomada, já no período renascentista, no século XVI, das encenações das comédias e tragédias clássicas.

Ainda em 1486, a obra *Phaedra*, de Sêneca (c. 4 d.C. – 65 d.C.), foi encenada em Roma e, no mesmo ano, o Duque de Ferrara pertencente à família Este, famosa pela atitude de mecenato das artes durante todo o renascimento, financiou a produção da comédia

Menaechmi, *Os Gêmeos*, de Plauto (230 a.C. – 180 a.C.). Trata-se das primeiras montagens modernas de obras clássicas. A montagem em Roma, foi liderada pela academia do humanista italiano Pompônio Leto (1425 – 1498), o papel de Fedra foi desempenhado por seu discípulo Tommaso Inghirami (1470 – 1516), orador e futuro administrador da biblioteca do Vaticano, enquanto o patrocínio ficou a cargo do cardial espanhol Riario (s.d.). Esta produção revela o modelo que vai predominar no teatro renascentista cortesão: as encenações elaboradas por humanistas ligados às universidades e à Igreja, o patrocínio de cardeais, papas, reis e imperadores e o emprego de atores diletantes recrutados entre estudantes e homens do clero. Trata-se, como diz Carvalho, do "teatro da corte, para o qual os grandes artistas da Renascença, como Leonardo da Vinci (1452 – 1519), encarregaram-se da criação e construção de máquinas, edifícios, palcos, ricos cenários, cartazes e alegorias (...)" (CARVALHO, 1989, p. 37).

Desenhava-se, assim, uma divisão que influenciará o teatro e as produções culturais, de maneira geral, até os dias de hoje: as classes mais abastadas e detentoras dos recursos e dos meios de produção financiam os empreendimentos culturais que lhes convém. Os homens letrados, os acadêmicos e os técnicos viabilizam tecnicamente a execução da obra. Aos atores, escolhidos entre os indivíduos com menos poder de decisão neste processo, cabia apenas executar o que os outros determinavam e, sobretudo, declamar com clareza de dicção o latim em sua forma culta. No teatro palaciano do início do Renascimento, os atores participavam pouco da construção da obra. Antes deles vinha a importância do texto clássico, a vontade dos patrocinadores, as ideias dos encenadores, a importância da dicção e das regras da oratória da época. Em outras palavras, o ator diletante do início da renascença quase não era autor de nada.

Mas a crescente importância dada ao texto e a substituição do latim pelas línguas vernáculas que ocorreu ainda durante o século XVI levaram a um grande desenvolvimento da arte de declamar. O texto metrificado e a necessidade de se pôr em destaque as rimas dos versos impuseram um conjunto de regras de inflexão da voz acompanhadas de gestos expressivos que exigiram uma especialização técnica dos atores, levando à rápida substituição dos atores diletantes arregimentados entre jovens estudantes e membros do clero por atores profissionais, como podemos inferir por este exemplo em que Berthold fala dos "imponentes solos declamatórios" característicos da tragédia renascentista francesa da segunda metade do século XVI, portanto, em pleno período renascentista:

> O relato da morte de Hipólito em *Hyppolyte, fils de Thésée*, peça de 1573, de Robert Garnier [1544 – 1590], tem mais de cento e setenta versos, o que pressupõe, além de um grande poder de concentração do ator, uma sala de teatro fechada. Os vôos

> oratórios de Garnier, precursor imediato de Corneille e Racine, exigiam proximidade com um público livre de qualquer distração (BERTHOLD, 2008, p. 274).

A arte da declamação atingirá seu auge no século XVII quando as comédias e tragédias de autores franceses se tornam um modelo para todos os demais países da Europa. À época do chamado "classicismo francês", autores como Corneille e Racine interferiam diretamente no trabalho dos atores que interpretavam suas personagens e mesmo os autores iluministas do século XVIII como Voltaire (1694 – 1778) e Diderot, entre outros, mantinham um estreito diálogo com os atores no intuito de instruir suas interpretações. Mas a arte da declamação trágica atingiu tal sofisticação que acabou por cultivar junto à nobreza e ao público o gosto pela apreciação do trabalho de interpretação dos atores. Paralelamente à apreciação do trabalho dos atores, também a sua vida privada começou a despertar o interesse do público. Desde o período renascentista já haviam surgido espécies de biografias dos atores mais festejados, dando início ao fenômeno das chamadas vedetes que atravessará os séculos e surgirá com força no cinema e na TV, onde tais vedetes foram rebatizadas com o nome de *stars*, ou estrelas.

Além disto, ainda no século XVIII, vários atores passaram a escrever suas memórias acompanhadas de reflexões sobre a arte de representar, incluindo lições ligadas à voz, à respiração, à dicção, e também a um conjunto de posturas consideradas importantes para a arte de representar. Um dos mais famosos atores a lançar este tipo de publicação foi o francês François-Joseph Talma (1763 – 1826). Talma estreou na *Comédie Française* em 1787 e, em 1789, já com a Revolução Francesa em processo, protagonizou a peça intitulada *Charles IX*, de Marie-Joseph Chénier (1764 – 1811), uma personagem antimonárquica que havia sido recusada por outros atores que temiam por represálias políticas. A peça foi um imenso sucesso de público, mas acabou sendo interditada e provocou uma cisão no grupo de atores da *Comédie*. Na sequência, Talma se retirou do grupo, fundando o *Théâtre de la République*, rivalizando com a companhia oficial.

Associando seu engajamento político às reformas estéticas, nos anos em que comandou a trupe do teatro republicano empreendeu mudanças em direção a uma interpretação mais "realista": abandonou parcialmente as regras da declamação trágica, investindo em uma divisão do texto e em pausas que seguiam absolutamente o sentido do discurso e não mais a métrica. Associou-se ao pintor Jacques-Louis David (1748 – 1825) para promover reformas decisivas nos cenários e figurinos. Amigo pessoal de Napoleão Bonaparte (1769 – 1821), voltou para a *Comédie Française* em 1799. Em 1806, foi nomeado professor do *Conservatoire National de Musique et de Déclamation*. Um ano antes de morrer, Talma registrou sua visão

sobre a arte do teatro nas suas *Réflexions sur Lekain*[23] *et sur l'Art Dramatique*. A repercussão do seu trabalho foi tão duradoura no século XIX que vários atores deste período receberam epítetos relacionados a ele como, por exemplo, o ator brasileiro João Caetano (1808 – 1863) que foi muitas vezes chamado de "o Talma brasileiro". Segundo Ênio Carvalho, Talma inaugurou a era do ator moderno que viveu do crédito conquistado junto ao seu público:

> Na transição dos séculos XVIII e XIX encontramos o ator François-Joseph Talma (...) O século XIX marcou o melodrama e o advento dos grandes atores de personalidades dominantes, como Talma, assim como também trouxe a aparição da crítica e da crônica teatrais, que popularizaram pelos periódicos o trabalho e a vida desses grandes atores (...) Outra grande inovação foi a mudança no estilo da recitação francesa da cena, quando Talma preocupou-se em estudar cientificamente o teatro, a fala e a interpretação, sempre sensível aos ensinamentos dos filósofos. Ele descobriu Shakespeare quando a França não possuía senão mínimas traduções e, com os atores ingleses, aprendeu o tom patético de interpretação, quase se transferindo com eles para a Inglaterra. (...) Excluído da *Comédie Française*, Talma assistiu à violenta reação popular em seu apoio. Foi ator funcionário do império de Napoleão, quando a crítica alimentava o individualismo do comediante, e o público já não ia ao teatro para ver a peça, mas para assistir a seus atores preferidos (...) (CARVALHO, 1989, p. 70).

É importante lembrar que, mesmo que subservientes a ideia de revelar a "beleza" e a engenhosidade dos versos do dramaturgo, os atores sempre foram os principais responsáveis pela renovação da arte de declamação trágica, um fenômeno que se acentua no decorrer do século XIX. A importância crescente que eles recebem neste processo levará ao surgimento dos chamados *monstres sacrés*, do qual a atriz Sarah Bernhardt (1844 – 1923) talvez seja o exemplo mais conhecido. O termo "monstro sagrado", que tem seus equivalentes em *prima donna*, *grande attore* e diva, surgiu na crítica teatral para designar artistas que tinham seu "imenso talento" reconhecido pelos críticos e que eram idolatrados pelo público. O termo foi imortalizado pelo escritor, pintor e cineasta francês Jean Cocteau (1889 – 1963) em sua peça intitulada *Les Monstres Sacrés*, encenada pela primeira vez em 1940. Cocteau, inclusive, costumava se referir a Sarah Bernhardt como *le monstre sacré*, ou o monstro sagrado.

A ideia de um artista idealizado, de invejável talento e inspiração quase divina é típica de uma abordagem romântica das artes e da valorização da competição e do individualismo fomentados pela sociedade burguesa do século XIX. No teatro, criou uma legião de atores e atrizes que monopolizavam todo o empenho das produções das quais participavam, em geral, não se submetendo a nenhuma outra "autoridade" que não a deles próprios na criação dos espetáculos. Em outras palavras, os monstros sagrados são atores e atrizes que assumem a

[23] Henri-Louis Lekain (1729–1778) foi outro importante ator da *Comédie Française* do século XVIII, precursor das inovações experimentadas por Talma.

autoria quase que total do espetáculo do qual participam em detrimento e/ou "prejuízo" das demais áreas nele envolvidas. Assim, o teatro ficou refém de seus monstros.

> O que colocava o *monstro sagrado* na contracorrente da evolução do teatro, (...) era sobretudo o fato de que ele era por natureza completamente rebelde à ideia de submeter-se à disciplina predeterminada da encenação, no sentido moderno do termo. Explicar essa recusa pelo amor-próprio, pela vaidade, pelo orgulho de ser aquele ídolo cuja imagem lhe era complacentemente refletida pelo espelho do público e da imprensa, não passa de um psicologismo de pequeno alcance. Num plano mais profundo existia o sentimento de que a encenação lhe imporia uma mutilação, uma verdadeira alienação artística. Pois, como é fácil conceber, a arte do *monstro sagrado* exigia que ele fosse o seu próprio *diretor*, de modo que nada viesse limitar ou perturbar uma metamorfose na qual ele se engajava por inteiro. Uma arte baseada no narcisismo, no exibicionismo? Sem dúvida. Mas parece preferível (...) reconhecer que o narcisismo e o exibicionismo podiam (...) constituir-se em trampolins de um tipo de representação manifestamente não desprovido de grandeza e nem de beleza (ROUBINE, 1998, p. 176).

Em geral, os monstros sagrados eram artistas que ainda estavam inseridos em uma tradição interpretativa nascida com as tragédias e as comédias encenadas desde o período renascentista, tradição segundo a qual os textos eram recitados e os gestos bastante marcados. Quando, no início do século XX, vários destes atores e atrizes foram "emprestados" pelo cinema, contribuíram para consolidar um padrão de interpretação considerado artificial, levando à muitas discussões nas quais era apontada a inadequação destes artistas de teatro para o cinema. Seja como for, o teatro dos "monstros sagrados" do final do século XIX colocava os atores na "disputa pela autoria do espetáculo" contra seus arquirrivais, os dramaturgos, e os novos artistas a reclamarem sua liderança na hierarquia da criação coletiva, os encenadores. Estes foram alçados pelo movimento realista-naturalista como os novos "autores" do espetáculo, responsáveis por dar unidade ao conjunto a partir de uma efetiva integração de todas as áreas envolvidas na criação teatral.

A partir do movimento realista-naturalista e durante todo o século XX, atores, escritores, encenadores e todos os outros artistas envolvidos no processo de criação cênica passaram por várias redefinições de seus papeis. Já vimos que o modo de interpretar dos chamados "monstros sagrados" foi substituído por uma interpretação de cunho naturalista no teatro realista-naturalista da virada do século XIX para o XX. Juntamente com esta mudança na maneira de interpretar, também o poder de interferência dos atores foi redefinido: eles permaneceram como um dos principais elementos da construção da cena, mas precisaram aprender a respeitar a integração do seu trabalho com os demais elementos. Neste aspecto, o espaço individual de cada ator aparentemente diminuiu, enquanto sua interação com o conjunto do elenco ganhou força. Isto já havia acontecido, aliás, com o teatro desenvolvido pela

companhia do Duque de Meiningen, como vimos. A redefinição do espaço decisório dos atores empreendida a partir do movimento realista-naturalista e também do simbolista no teatro é explicada por Roubine:

> Aquilo que tem sido chamado o surgimento do encenador concretizou-se num clima mais ou menos passional, na medida em que o diretor, para impor-se, precisou abrir brechas naquilo que o ator, com ou sem razão, vinha considerando não como um excesso de privilégios, mas como a parcela de liberdade criadora inerente à sua arte. Tal clima de conflito, ainda que latente, explica a desconfiança, e às vezes o desprezo, que tingem o discurso sobre o ator sustentado por certos teóricos. [Gordon] Craig [1872 – 1966] (...) sonhava ao mesmo tempo com um teatro sem ator, e com um ator novo que não tivesse mais nada a ver com os histriões do seu tempo. [Antonin] Artaud [1896 – 1948] proclamava em alto e bom som que o ator do seu teatro ficaria submetido às mais rigorosas limitações e que, mesmo reconhecendo-se que a sua função é essencial, nenhuma iniciativa deveria lhe ser deixada... (ROUBINE, 1998, pp. 169-170).

Antes de encerrarmos esta reflexão com os desdobramentos deste "embate" entre os vários sujeitos envolvido na criação teatral nos séculos XX e XXI, é importante destacar que, no ocidente, o espaço em que os atores foram mais "autores" do espetáculo como um todo sempre foi o do teatro cômico popular. Desde a Grécia antiga, grupos de artistas compostos por bailarinos, acrobatas, músicos e contadores de histórias corriam os campos e as pequenas vilas e acabaram por desenvolver uma forma teatral chamada *mimo*: uma espécie de farsa burlesca que recriava as figuras humanas mais pitorescas e engraçadas com base nos tipos encontrados nas próprias comunidades em que se apresentavam. Era um teatro baseado em pouco texto e muita performance corporal: "o chiste verbal, somado a essas proezas sem palavras, físicas, levou às primeiras e breves cenas improvisadas. Era o início do mimo primitivo. Seu alvo era a imitação 'fiel à natureza' de tipos autenticamente vivos (...)" (BERTHOLD, 2008, p. 136). Este teatro baseado no improviso e livre das obrigações com os textos dos grandes poetas abria espaço para um desenvolvimento da interpretação mais baseado na linguagem corporal do ator.

Há indícios de que o mimo teve origem no sul da Itália, espalhando-se depois para o norte e também para a Grécia mesmo antes do apogeu da civilização grega clássica. Sua arte essencialmente popular, baseada na comicidade gerada pela tipificação de personagens tiradas da sociedade aparece posteriormente nas chamadas atelanas, no império romano antigo, atravessa a Idade Média, apesar das proibições ao teatro impostas pela igreja católica, e ressurge com força na chamada *commedia dell'arte*, nos séculos XVI, XVII e XVIII. Durante todo esse tempo, no ocidente, foi este teatro o responsável pelo desenvolvimento da arte do ator com base na expressão do corpo e dos gestos, mesmo que associado à palavra, mas não subserviente a

ela, a ponto de a *commedia dell'arte* ser considerada por muitos a primeira grande escola da arte de interpretar do ator moderno ocidental.

Não se conhece ao certo a origem da *commedia dell'arte*. No início do período renascentista, quando o teatro dos palácios ainda lançava mão de atores diletantes, alguns atores dedicados ao teatro popular cômico começam a ganhar espaço na própria Itália. É o caso de Angelo Beolco (1502 – 1542), cujo personagem *Ruzzante* fez muito sucesso na região de Pádua, no norte de Itália. Beolco retoma a tradição dos atores autores do próprio texto e de suas encenações. Reassume, assim, a autoria total do espetáculo, e abre caminho para um grande número de atores profissionais e trupes que depois vão espalhar as novidades do teatro italiano renascentista para a Europa. Sobre Beolco, Ênio Carvalho diz:

> Durante a Renascença, os atores diletantes do ambiente da corte ou acadêmico foram aos poucos sendo substituídos por atores profissionais. Desde Angelo Beolco, cognominado Ruzzante, grande ator e dramaturgo, até a galeria de precursores e intérpretes da *commedia dell'arte*, observamos uma evolução tão exuberante que tornou a Itália um dos grandes centros europeus do teatro profissional. Angelo Beolco foi o primeiro a transformar-se de ator em autor, sendo considerado o pai do profissionalismo italiano e, até mesmo, europeu, abrindo caminho para Molière e Shakespeare. Ele, efetivamente, inaugurou uma nova época, em que os atores começaram a ficar conhecidos. Surgiu, a partir daí, o culto da individualidade, uma das marcas do Renascimento. Escreveram-se as primeiras biografias, e a vida particular passou a ser conhecida, surgindo a vedete (CARVALHO, 1989, p. 39).

Depois da pequena companhia dirigida por Angelo Beolco, várias outras surgidas na segunda metade do século XVI ganharam prestígio entre nobres e o alto clero, passando a substituir os atores não profissionais. Uma delas, a companhia dos *Comici Gelosi* foi fundada em 1568 por Flaminio Scala (1552 – 1624) na cidade de Milão, na Itália. A trupe existiu até 1604 e foi desativada após a morte de Isabella Andreini (1562 – 1604). Isabela e seu marido Francesco Andreini (1548 – 1624) foram os atores mais famosos da companhia, tendo assumido também sua direção. Como os Andreini, um conjunto grande e atores e atrizes italianos, todos alocados em companhias teatrais profissionais, ajudaram a difundir a *commedia dell'arte* da Itália para toda a Europa, e, sobretudo, para a França, onde as trupes de comediantes italianas rivalizaram por séculos com as francesas compondo uma das vertentes do teatro parisiense conhecida como *comédie italienne*.

Segundo Ênio Carvalho, a *commedia dell'arte* foi "o primeiro grande laboratório do ator moderno" (CARVALHO, 1989, p. 41) uma vez que exigia de seus atores uma habilidade técnica apurada diferentemente do que acontecia com os atores diletantes do teatro humanista cultivado nos palácios de reis e do alto clero no início do período renascentista. Ela nasceu no meio do povo, em palcos improvisados em praças, mas atingiu resultados teatrais tão

expressivos que acabou por conquistar seu espaço também entre as camadas sociais mais abastadas. Nela, a arte de representar está em primeiro plano. Existe o texto, existem as tramas, os figurinos e, mesmo que precários, os cenários... existem, enfim, todos os elementos que entram na composição do espetáculo teatral, mas todos eles corroboram para colocar a performance do ator em primeiro plano. É a fruição deste momento fugidio e indomável, quando o ator, munido de todos os elementos da cena faz a sua alquimia causando o espanto, a dor, a alegria ou qualquer outro tipo de incômodo no espectador, que está em jogo neste teatro. *Na commedia dell'arte*, o ator é, evidentemente, o autor. Mas não seria assim todas as vezes que o ator está em foco, seja sob o olhar do público, no teatro, seja sob o "olhar" da câmera, no cinema, não é ele o autor ao menos de sua interpretação?

Entre tantos atores que tiveram destaque na *comédie italienne* em Paris, Tiberio Fiorilli (1608 – 1694), cognominado *Scaramouche* em função da famosa personagem homônima que criou, passou para a história como o professor de Molière. Fiorilli teve uma longa carreira na França. Abandonou o uso da máscara da *commedia dell'arte*, investindo nas expressões faciais para intensificar os recursos de comicidade. Tinha olhos e nariz grandes, usava bigodes ou cavanhaques que ajudavam a compor uma espécie de "máscara" natural. Era também bailarino e acrobata. Investiu em uma linguagem corporal que quase bastava em si, fazendo pouco recurso ao texto para atingir o resultado cômico. Seu personagem, o *Scaramouche*, era conhecido e admirado por todos. Molière nunca escondeu sua admiração por Fiorilli e a convivência amistosa entre as companhias teatrais dos dois mestres ao longo dos anos deu a oportunidade ao francês de aprimorar suas técnicas de interpretação.

Por diferentes que tenham sido, Molière também ficou conhecido à época por suas habilidades gestuais, o uso expressivo do rosto, somados à sua destreza com o texto. Como dramaturgo, teve a oportunidade de estudar as personagens tipificadas apresentadas pela companhia de Fiorilli bem de perto, contaminando as personagens de sua comédia de costumes com o frescor e as delícias da *commedia dell'arte*. Quando falam sobre a influência desta sobre as comédias de costumes de Molière, os historiadores do teatro costumam dar ênfase às questões dramatúrgicas aí envolvidas, como no trecho abaixo escrito por Margot Berthold. Mas é preciso ressaltar que há outros aspectos fundamentais desta influência: os aspectos ligados à encenação e ao trabalho de interpretação dos atores tiveram o mesmo peso neste processo.

> [Molière] era tão apaixonado como comediante quanto como comediógrafo. Como autor, escrevia para o ator; como ator, guiava a pena do autor. (...) Foi profundamente influenciado pela *comédie italienne*. Baseava sua atuação em Tiberio Fiorilli, o famoso *Scaramuccia*; sua *troupe* e os italianos representaram durante um período no mesmo teatro, e a linhagem de tipos da *Commedia dell'arte* forneceram-lhe contornos,

> e às vezes até nomes, de suas próprias personagens. Molière, porém, o criador da comédia de caracteres, deu-lhes uma vida nova, individual. Colocou no palco figuras que eram mais que meros pretextos para situações engraçadas. (...) Molière deu forma literária a personagens derivados do repertório de tipos da peça de improviso (BERTHOLD, 2008, pp. 349-352).

Jean-Baptiste Poquelin (1622 – 1673), o Molière, talvez seja um verdadeiro modelo de ator-autor no teatro. Ao longo do tempo, acumulou as funções de ator, dramaturgo, encenador, "diretor de atores" e chefe de trupe. Foi reconhecido, ainda em seu tempo, como um ator de extrema habilidade tanto com a palavra quanto na linguagem corporal, um dramaturgo que elevou a comédia popular ao patamar de literatura, um arguto cronista dos vícios e mazelas da sociedade em que viveu, um encenador meticuloso e um diretor de companhia admirado por seus parceiros de grupo.

A história do teatro francês do século XVII, assim como a história do teatro ocidental, é normalmente contada a partir de sua dramaturgia e, neste sentido, na Paris do século XVII, bastaria dar os contornos oferecidos por meia dúzia de nomes que figurariam em torno dos protagonistas Pierre Corneille, Jean Racine e Molière para recriá-la *(sic)*. Mas, como vemos, talvez ela pudesse ganhar outros contornos se narrada a partir da história das companhias teatrais e dos atores franceses daquela época. Contá-la desta outra forma não é apenas mudar o enfoque. Neste caso, a questão da autoria fica absolutamente deslocada. Molière se destaca de Corneille e Racine exatamente por ser também encenador e ator. Por conhecer melhor vários aspectos do ofício chamado teatro, Molière é também um "diretor de atores". Até porque, ele é, acima de tudo, o gerenciador de um trabalho de criação coletiva que depende de outros para a consecução da obra. Como, aliás, também dependem produtores e diretores de filmes.

Mas, apesar de eventualmente o teatro e mesmo o cinema contarem com artistas que assumem quase que a autoria total da obra pelo acúmulo das várias funções que compõem os processos de criação coletiva como é o caso de Molière no teatro, e de Charles Chaplin, por exemplo, no cinema, estas são situações de exceção. Historicamente, a regra é a divisão de trabalho, o que nos leva a pensar também em uma divisão de autoria, ou melhor dizendo, em uma coautoria. No entanto, como vemos por este breve histórico, a cada momento, a balança costuma pender mais para um dos lados. No momento do surgimento do cinema, a virada do século XIX para o XX, por exemplo, os "monstros sagrados" do teatro clássico viram o seu poder sobre a definição dos espetáculos questionado, enquanto o teatro realista-naturalista alçava os encenadores à posição de autores do espetáculo teatral na medida em que, para dar

coesão ao conjunto da encenação, estes ganharam o direito à palavra final em qualquer das questões relativas à construção do espetáculo, conforme propõe Roubine:

> Doravante, o encenador é o gerador da unidade, da coesão interna e da dinâmica da realização cênica. É ele quem determina e mostra os laços que interligam cenários e personagens, objetos e discursos, luzes e gestos. Hoje, qualquer espectador mais experiente está acostumado a apreender o espetáculo como uma totalidade, a procurar nela um princípio de coerência, de unidade, a denunciar as mil imperfeições que entram em choque com esse princípio (...). É bom que se saiba que nada é menos natural e mais histórico do que esse tipo de percepção. Essa maneira de ser espectador não é inata. Ela nos foi inculcada (...) por várias gerações de encenadores (ROUBINE, 1998, pp. 41-42).

A ascensão dos encenadores como coordenadores gerais do processo de criação teatral se deu às custas de uma redução do poder dos dramaturgos sobre as definições da encenação de suas obras, assim como atingiu em cheio os "vícios" de interpretação dos atores acumulados até o início do século XX: uso do palco com fins exibicionistas, "espírito de rotina, amadorismo, irresponsabilidade, falta absoluta de senso artístico... eis algumas das reclamações que reencontramos com frequência em depoimentos de Stanislavski ou de Craig, de Artaud ou de Brecht!" (ROUBINE, 1998, p. 173). São inúmeros os casos de dissidências de atores que trabalharam com Stanislavski nos estúdios de pesquisa mantidos pelo TAM, nos quais o mestre desenvolveu seus princípios de atuação ao longo de anos. Seja por divergências em relação aos ideais do naturalismo psicológico na caracterização das personagens, seja pela rígida disciplina exigida por Stanislavski a seus atores, o fato é que, no TAM, assim como em quase todos os processos empreendidos pelos reformadores da arte de atuar no decorrer do século XX, os atores passaram por árduos processos de revisão do seu ofício.

Gordon Craig (1872 – 1966), que no início de sua vida artística foi um ator shakespeariano com boa repercussão junto à crítica e ao público, abandonou o ofício de interpretar para se dedicar à cenografia e ao trabalho como encenador. Seu teatro, baseado em ideais simbolistas opostos à concepção da arte como imitação da realidade, estava focado nos desenhos cenográficos e na exploração dos novos efeitos proporcionados pela iluminação elétrica do palco, entre outros elementos. Nesta equação, os atores entravam como mais um dos elementos a compor a mensagem subjetiva e poética que Craig almejava criar no palco. Ou poderiam até mesmo ser eliminados: "o palco deve ser limpo de todos os seus atores e atrizes para que possa novamente renascer", diz Craig, em *O Ator e a Supermarionete* (CRAIG, 1907, pp. 113-114). O ator deveria ser substituído por uma supermarionete, pois esta, livre das emoções, não vai querer competir com a vida, imitando-a, mas sim transcendê-la. Mas, como diz Roubine, talvez a supermarionete não passasse de uma metáfora criada por Craig para se

chegar a um ator tecnicamente perfeito, capaz de realizar no palco exatamente o que o encenador desejasse, como o faziam a luz, os figurinos, os cenários e todos os demais elementos técnicos do espetáculo. Os elementos técnicos obedecem ao encenador, já os atores têm vontade própria *(sic)*.

> A supermarionete de Craig nunca existiu, e é o caso de indagar se mesmo o seu inventor chegou a acreditar que um ser humano fosse capaz de alcançar esse grau supremo de virtuosismo e de domínio técnico que o tornaria suscetível de ser manipulado tão cabalmente quanto o mais perfeito dos instrumentos; e que esse ator instrumental pudesse simultaneamente tornar-se o criador de uma nova representação... Mas talvez não se tratasse, afinal, senão de um mito pedagógico proposto à meditação dos interessados... (...) É que se tratava de despersonalizar o ator, arrancando-o das delícias exibicionistas da representação imitativa (convencional ou naturalista) da vida (ROUBINE, 1998, p. 187).

Antonin Artaud (1896 – 1948) comunga com Craig a recusa à interpretação mimética da realidade, mas avança em relação a outros questionamentos sobre o teatro de seu tempo. Para além da condenação da interpretação realista que, segundo ele, levava apenas à construção de estereótipos, o alvo principal de suas críticas era a submissão do teatro à construção de sentido através do discurso verbal, ou, a relação de subserviência que o teatro do início do século XX ainda mantinha com o texto literário. Não que a palavra não pudesse fazer parte do espetáculo teatral. Ela podia e devia ser explorada em todo o seu potencial sonoro, mas não como elemento hegemônico da construção de sentido. Assim como Craig, também Artaud desejava a integração do trabalho do ator ao todo da encenação em uma relação de igualdade e não de superioridade em relação aos outros elementos.

> A questão que se coloca é a de permitir que o teatro reencontre sua verdadeira linguagem, linguagem espacial, linguagem de gestos, de atitudes, de expressões e de mímica, linguagem de gritos e onomatopeias, linguagem sonora, em que todos os elementos objetivos se transformam em sinais, sejam visuais, sejam sonoros, mas que terão tanta importância intelectual e de significados sensíveis quanto a linguagem de palavras[24].

Para Artaud, o ator deveria se colocar à serviço deste novo enfoque segundo o qual era obrigação do teatro procurar a sua própria forma de construção de sentido que não através da lógica do discurso verbal. Para empreender tal tarefa, não cabia mais a ideia de encarnação de personagens, já que estas estão quase que necessariamente atreladas a uma tradição de criação literária, nem, tampouco, a utilização da cena como espaço de expressão do

[24] Este texto está no verbete "Antonin Artaud" da Wikipédia em português. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Antonin_Artaud. Acesso em: 22 out. 2023.

ego e da personalidade dos atores. Em outras palavras, o ator deveria renunciar à manifestação de sua individualidade para submeter-se à elaboração de uma totalidade orgânica proposta pelo encenador. Assim, o ator torna-se "o suporte e veículo de um complexo sistema semiótico articulado" (ROUBINE, 1998, p. 189) entre todos os elementos cênicos. Ainda que com objetivos bastante distintos, Artaud e Craig querem um ator abnegado e generoso, capaz de colocar suas habilidades a serviço do desenvolvimento de uma nova linguagem para o teatro. Mas é importante que se ressalte: nesta busca por uma nova linguagem quem define o que interessa são os encenadores. Não é difícil encontrar nas posturas assumidas por Craig ou por Artaud os paralelos com discussões e posturas reveladas por vários diretores de cinema em relação ao trabalho dos atores. E talvez esta seja ainda a tônica do pensamento de diretores e produtores de cinema ainda hoje, conforme veremos nos próximos capítulos.

Na contramão de muitos encenadores que durante todo o século XX procuraram redefinir o espaço dos atores no intuito de garantirem sua própria autoridade sobre a construção da obra teatral, alguns encenadores buscaram ampliar a autonomia dos atores em relação à criação cênica. Neste sentido, as quatro décadas de pesquisa desenvolvidas por Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou tiveram sempre como norte a ideia de instrumentalizar o ator com as ferramentas necessárias para o domínio do seu trabalho. Como encenador, Stanislavski também exigiu dos atores uma mudança de postura baseada em uma grande disciplina e no trabalho árduo para a construção da cena. Mas, enquanto o ator da tradição trágica, por exemplo, voltava todo o seu esforço para dominar uma técnica que lhe permitisse revelar as intenções programadas pelo dramaturgo, com Stanislavski, o trabalho do ator deixar de ser o de interpretar um texto, dando forma à criação do escritor, e passa a configurar-se como um ato de criação em si:

> Uma das consequências mais importantes da teoria de Stanislavski relativa ao ator (...) é que a relação do intérprete com o personagem (...) resulta completamente transformada. (...) Stanislavski começa a explorar o ego profundo do ator, a sua experiência mais íntima. O diretor encarrega-se de integrar na representação (...) a personalidade particular do ator. Só podem existir, daí em diante, interpretações de um determinado papel tão diferentes entre si quanto forem diferentes entre si a personalidade e a experiência dos respectivos atores. (...) Stanislavski nunca deixará de insistir, contradizendo Diderot, que o verdadeiro paradoxo do comediante não reside na simulação de emoções que ele não sente, mas no fato de que ele não pode tornar-se outra pessoa senão com as suas próprias emoções, e que permanece sendo ele mesmo, enquanto faz da vida do personagem a sua própria vida[25]. (...) Onde vai parar o *status* do texto, quando a intervenção do ator se torna assunto de imaginação, quando a atuação dramática se torna uma criação? (ROUBINE, 1998, pp. 51-52).

[25] Esta ideia stanislavskiana é a "essência" do pensamento que baliza o processo de construção da cena da preparadora de elencos Fátima Toledo, como veremos.

Com Stanislavski, a instância da criação teatral se dá, de fato, com o ator, mesmo que apoiada por um texto e organizada, no todo, por um encenador. Já o diretor e teórico de teatro polonês Jerzy Grotowski (1933 – 1999) avança no sentido de emancipar o trabalho do ator tanto da "subserviência" ao texto do dramaturgo quanto do "controle" do encenador. Retomando o que eu disse na introdução, em seu trabalho intitulado *Em Busca de um Teatro Podre*, Grotowski conclui que a essência do processo teatral se faz pelo encontro do ator com o público. Todos os demais elementos que tradicionalmente compõem a cena não passam de coadjuvantes. O ator grotowskiano não é mais um ilusionista, até porque, não há mais uma personagem no sentido tradicional do termo para ser "encarnada". Não tendo que se transformar em outrem, o ator pode prescindir dos "truques" que tradicionalmente o auxiliam na caracterização como figurinos, maquiagem, máscaras e etc. Assim, também o espaço cênico pode abrir mão de cenários e efeitos de luz. Com Grotowski, o ator passa a ser ele próprio a personagem que, despindo-se de todos os seus disfarces e recusas, faz um "ato de desvendamento" de si mesmo diante do público, visando atingir e transformar o espectador pelo efeito de abalo que nele provoca. Diante da importância que o trabalho do ator assume, também o papel do encenador deixa de ter o caráter de autoridade que tudo define e tudo decide. Por mais óbvio que possa parecer, eis abaixo, a síntese do que pode ser dito também sobre o papel possível para diretores e preparadores de elenco no cinema:

> A tarefa do ator grotowskiano é de uma natureza que torna uma tal relação de poder completamente inoperante. O encenador não pode substituir o ator e impor-lhe dogmaticamente o caminho da sua ascese[26]. Ele se torna, então, algo como um *guia*. Acompanha, no plano técnico como no afetivo, o ator nessa sua descida para o fundo de si mesmo, ajudando-o a resolver as dificuldades que ele possa encontrar, a vencer as inibições em que esbarra etc. (ROUBINE, 1998, p. 192).

Para finalizarmos, é importante registrar que no teatro contemporâneo vem se sedimentando cada vez mais uma realidade que põe em questão o trabalho realizado pelos "grandes escritores e escritoras", pelos "grandes atores e atrizes", pelos "grandes encenadores e encenadoras" ou por quem quer mais que queira se fazer de grande neste mundo *(sic)*. Trata-se do trabalho desenvolvido pelos núcleos teatrais de criação colaborativa que trazem como primeira grande vantagem *(sic)* o estabelecimento de um elenco permanente. O trabalho continuado lhes permite levar a cabo projetos de pesquisa e experimentação teatral com

[26] Ascese (substantivo feminino) – Exercício prático que leva à efetiva realização da virtude, à plenitude da vida moral: "A literatura e a vida religiosa tinham para ele o mesmo grau de elevação, de ascese, de êxtase no seio do Criador" (FERREIRA, 1986, p. 180).

resultados mais sólidos, nos quais a qualidade se revela tanto na coesão do todo quanto na elaboração dos detalhes, assim como no entrosamento do elenco. Em outras palavras, o processo de pesquisa continuada e a convivência entre seus membros produz afinidades técnicas, estéticas e de linguagem que se reflete na qualidade dos espetáculos.

De certa forma, o teatro popular itinerante, baseado em núcleos relativamente estáveis existiu desde a antiguidade clássica. As companhias de *commedia dell'arte* de maior repercussão na história tiveram, via de regra, elencos estáveis, muitas vezes baseados em núcleos familiares. Do renascimento até meados do século XX, no entanto, viu-se uma crescente separação e hierarquização das funções no teatro ocidental em que hora os escritores, hora os atores e hora os encenadores assumiram para si o direito de "impor" suas visões sobre o processo. O recente fenômeno do surgimento dos núcleos teatrais de criação colaborativa, no entanto, aponta para uma diluição da separação das funções e da relativa democratização dos processos de decisão. Apenas a título de exemplo, "o *Théâtre du Soleil* define-se como uma coletividade da qual Ariane Mnouchkine [sua diretora (1939)] é apenas um dos elementos" (ROUBINE, 1998, p. 173). Além da descentralização das decisões, os grupos têm sido responsáveis pelo resgate de técnicas historicamente importantes para o trabalho de encenação e dos atores:

> Se o teatro do século XX conseguiu descobrir e explorar possibilidades antes insuspeitas, tanto no corpo como na voz do ator, ele vem sendo também o primeiro a assumir o seu passado, a reativar em toda a medida do possível certos virtuosismos – e, portanto, certas técnicas – muitas vezes de uma elaboração extraordinariamente sofisticada, que haviam caído em desuso, quando não no esquecimento, [como, por exemplo a] *commedia dell'arte*. Não se trata apenas de um trabalho que diz respeito à formação do ator. Esses esforços permitiram pôr em cena admiráveis espetáculos que, longe de parecerem documentos de arqueologia teatral, se revelaram portadores de um estonteante modernismo (ROUBINE, 1998, pp. 171-172).

Como exemplo do trabalho de criação colaborativa desenvolvido por estes grupos teatrais está o desenvolvimento de uma dramaturgia própria, que atende especificamente às necessidades da encenação e não recorrem mais a um texto literário, obra de um "gênio da literatura" com todas as implicações e amarras que tal obra impõe à criação teatral. A partir de levantamentos de histórias e problemas junto às comunidades em que estão inseridos, de pesquisas temáticas, de recurso a fragmentos de texto literários ou não e de uma infinidade de outras possibilidades, os membros do grupo, composto no mais das vezes por atores e técnicos, lançam-se à tarefa da criação dramatúrgica apoiados ou não por um escritor residente ou ocasional. Da mesma forma, também a construção cênica passa por processos que envolvem decisões coletivas:

> (...) A encenação não é obra de um único indivíduo reconhecido como possuidor de uma competência especial e investido de um poder de criação, poder esse que passa a pertencer ao conjunto do coletivo. Levando os conceitos às últimas consequências, cada ator é responsável pela invenção do seu personagem ou dos seus personagens. É a ele que cabe reconstituir e tornar vivas e tangíveis determinadas situações que lhe foram contadas, ou personalidades que ele conheceu (ROUBINE, 1998, pp. 211-212).

Eis, aqui, no teatro contemporâneo, o nosso "ator-criador", ou, uma vez que se trata de um processo de criação colaborativa, um "ator-cocriador". Chamado a participar de todas as etapas do processo de criação, ele dá a sua contribuição embasado por um estudo técnico permanente e uma divisão solidária de responsabilidades. Aprendeu a fazer do processo cotidiano de ensaios a garantia de um trabalho sólido, que garante os resultados sem depender da sorte e da inspiração do momento. Seu trabalho de pesquisa permanente, que mescla técnicas recentes como a interpretação realista-naturalista de Stanislavski, o teatro épico de Brecht, ou o ator desvendado de Grotowski com formas seculares como o circo e a *commedia dell'arte*, fazem dele um artista multifacetado, pronto para responder às várias necessidades que a sobrevivência em uma profissão instável e sem garantias financeiras lhe impõe. Sua versatilidade trouxe-nos um teatro novo e revigorado. Um processo de criação cinematográfica que quisesse se renovar não poderia fazer bom proveito deste nosso ator-cocriador também?!

CAPÍTULO 2 – O Ator Vai ao Cinema

O advento do cinema no final do século XIX foi o coroamento de um processo que envolve, por um lado, a história das projeções de imagens que vinha ocorrendo desde o século XVII com as apresentações de lanterna mágica, passando pela invenção de muitos instrumentos ópticos e pelas pesquisas com as imagens fotográficas e, por outro, a própria história das diversões populares. O aspecto dominante na relação das pessoas com o cinema nos primeiros anos de sua existência, foi, sem dúvida, o caráter de "novidade tecnológica", o assombro e a imensa curiosidade que a possibilidade da projeção de "imagens reais" do mundo provocou no público. Imediatamente, o cinema passou a fazer parte de um leque amplo de possibilidades voltadas para o entretenimento e a diversão.

> (...) Quando apareceu, por volta de 1895, [o cinema] não possuía um código próprio e estava misturado a outras formas culturais, como os espetáculos de lanterna mágica, o teatro popular, os cartuns, as revistas ilustradas e os cartões-postais. Os aparelhos que projetavam filmes apareceram como mais uma curiosidade entre as várias invenções que surgiram no final do século XIX. Esses aparelhos eram exibidos como novidade em demonstrações nos círculos de cientistas, em palestras ilustradas e nas exposições universais, ou misturados a outras formas de diversão popular, tais como circos, parques de diversões, gabinetes de curiosidades e espetáculo de variedades (COSTA *apud* MASCARELLO, 2006, p. 17).

Talvez por isto mesmo, as imagens de situações do cotidiano tenham dominado o interesse do público no primeiro momento: por um lado, elas eram a maior "prova" de que a nova invenção era, de fato, capaz de "capturar" o movimento do "mundo real" e, por outro, podia-se finalmente conhecer, através do registro das imagens *in loco,* as coisas distantes, aquilo que só se conhecia por descrição ou por imagens desenhadas ou fotográficas. Além destas imagens de "atualidades não-ficcionais", no período que vai de 1894 a 1907, o chamado "cinema de atrações", as imagens apresentadas incluíam também "números de *vaudeville* (pequenas *gags*, acrobacias ou danças), filmes de truques (com transformações mágicas) e narrativas em fragmentos (como os principais momentos de peças famosas, poemas, contos de fadas... ou os passos da paixão de Cristo" (COSTA *apud* MASCARELLO, 2006, p 25). Entre 1894 e 1903, prevaleciam os filmes de caráter documental e a maioria apresentava apenas um plano. Entre 1903 e 1907, os filmes ficcionais superam em número as atualidades, passando a apresentar mais de um plano e experimentações que levaram ao surgimento de uma narrativa rudimentar em relação ao modelo que iria se estabelecer em anos posteriores.

Neste período do "cinema de atrações", "os espectadores estão interessados nos filmes mais como um espetáculo visual do que como uma maneira de contar histórias" (COSTA

apud MASCARELLO, 2006, p. 26). Os filmes ficcionais não apresentavam uma lógica narrativa interna, uma vez que a linguagem cinematográfica, como a entendemos hoje, ainda não havia se estabelecido. A coerência das imagens era garantida pela interferência direta do exibidor no momento da projeção, com o auxílio de conferencistas e narradores. Também as "personagens ficcionais" não apresentavam qualquer caracterização psicológica. Os filmes eram exibidos como parte de espetáculos de variedades em *vaudevilles*, museus de cera, cafés, festas em igrejas, feiras ou, ainda, como *shows* itinerantes, em geral, para um público de classe média. Até 1904, o processo cinematográfico envolvia apenas produtores e exibidores. Segundo Costa, a partir de 1905, surgiram os distribuidores que compravam os filmes dos produtores, alugando-os para os exibidores. Isto provocou uma diminuição significativa do custo de exibição e o barateamento dos ingressos. Rapidamente, o cinema passou a ser uma "diversão" para as classes trabalhadores, com a proliferação dos chamados *nickelodeons*, um fenômeno que tomou conta do processo de exibição dos filmes nos Estados Unidos, à época.

> Os *nickelodeons* surgem a partir de 1905, quando muitos empresários de diversões começam a utilizar espaços bem maiores que os vaudeviles para a exibição exclusiva de filmes. Ao contrário dos teatros, cafés ou dos próprios vaudeviles frequentados por uma classe média de composição diversificada, esses novos ambientes eram, em geral, grandes depósitos ou armazéns adaptados para exibir filmes para o maior número possível de pessoas, em geral trabalhadores de poucos recursos. Eram locais rústicos, abafados e pouco confortáveis (...). Mas ali se oferecia a diversão mais barata do momento: o ingresso custava cinco centavos de dólar – ou um níquel, daí seu nome. (...) Enriqueceram pequenos e grandes exibidores e se espalharam por todos os Estados Unidos. Eles marcam o início de uma atividade cinematográfica verdadeiramente industrial. (COSTA *apud* MASCARELLO, 2006, p 27)

O fenômeno dos *nickelodeons* contribuiu de maneira significativa para o início do período de transição da história do cinema mundial ocorrido entre 1907 e 1915 aproximadamente, quando este se organiza definitivamente como uma atividade industrial envolvendo produtores, distribuidores e exibidores, além de desenvolver uma linguagem própria que vai lhe permitir, através dos encadeamentos dos planos na etapa da edição, adquirir uma narrativa coerente a partir de seus elementos internos. Todas estas mudanças fazem parte de um mesmo fenômeno que, em última análise, obedece aos interesses de exploração do cinema como uma atividade comercial, que visa o lucro. Vinculada a este processo complexo e interferindo nele, está a questão do estilo de interpretação dos atores. Neste sentido, o trabalho desenvolvido por Roberta Pearson em *Eloquent Gestures – The Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films* nos fornece um quadro detalhado da questão do estabelecimento de um estilo realista-naturalista na interpretação cinematográfica no período.

O livro de Pearson analisa filmes produzidos pela Biograph, uma das maiores produtoras norte-americanas do início da história do cinema, e dirigidos por David Wark Griffith (1875 – 1948) no período entre 1908 e 1913. “Concentrando-me nos filmes de Griffith na Biograph feitos durante os anos de transição, espero traçar o surgimento de um estilo de performance que veio para dominar o cinema clássico de Hollywood e, por extensão, o cinema mundial” (PEARSON, 1992, p. 5). No período em questão, a pesquisadora mostra como o estilo de interpretação “exagerado” dos atores, herdado do teatro melodramático que ainda sobrevivia no final do século XIX vinculado às camadas trabalhadoras da população, vai, aos poucos, sendo substituído por um estilo mais “natural”, ligado ao teatro realista-naturalista que surgiu no mesmo período, mudança que atende aos interesses da classe média e da burguesia.

2.1 – A Interpretação Realista-naturalista no Cinema

2.1.1 – Código “Histriônico” Versus Código “Verossímil”

Como vimos no capítulo um, desde o século XVIII, tornou-se um fato comum que atores escrevessem suas memórias permeadas com lições de dicção e de interpretação, entre outros assuntos. Além das memórias, surgiram também um conjunto de manuais nos quais se tentava realizar uma “protosemiologia” do gesto segundo a qual, posturas corporais relacionavam-se à expressão dos sentimentos. “Esses manuais instruíam os atores sobre as expressões faciais e o arranjo de membros e cabeça necessários para retratar uma vasta gama de emoções” (PEARSON, 1992, p. 21).[27] O teatro melodramático foi profícuo em associar tais posturas a pontos emocionais culminantes em cada ato das encenações das peças, quando os atores como que “congelavam” suas ações por alguns segundos formando “quadros estáticos”, sobretudo nos encerramentos dos atos, antes de as cortinas se cerrarem. Os gestos e atitudes assumidos pelos atores nestes momentos eram fortemente marcados, e seguiam um conjunto de convenções codificadas que eram de conhecimento do público. É este conjunto de posturas

[27] Sobre a multiplicação dos manuais de posturas expressivas ligadas ao trabalho de interpretação dos atores, Roberta Pearson diz: “Assim que floresceram as escolas de atuação ao longo do século [XIX], proliferaram também os manuais de instrução. Podemos questionar a precisão com que os manuais refletem a prática teatral real, porque muitos deles eram dirigidos aos aspirantes a atores ou amadores. Não obstante, os manuais fornecem os melhores dados disponíveis sobre o código histriônico, registrando gestos e movimentos com muito mais detalhes do que as revisões contemporâneas. Minha explicação do código histriônico está baseada principalmente em manuais de instruções e outros livros que propõem o sistema Delsarte, uma das figuras mais populares e influentes das várias escolas de atuação do período” (PEARSON, 1992, pp. 21-22). A tradução foi livremente feita por mim.

"exageradas" e consagradas na comunicação do melodrama com seu público que Pearson nomeia de "código histriônico".

O melodrama surgiu no teatro na virada do século XVIII para o XIX. Na França pós revolucionária, ele cumpriu a função de "educador das massas" uma vez que era necessário dar aos trabalhadores novos parâmetros que substituíssem aqueles fornecidos por séculos de uma organização social garantida anteriormente pela nobreza e pela igreja. Trata-se de um teatro que busca os efeitos espetaculares, que provoca fortes emoções, calcado em enredos improváveis desenvolvidos através de personagens maniqueístas, as quais empreendem uma luta desumana, da qual o "bem" sempre sai vitorioso contra o "mal". É do sentimento de empatia gerado pelo sofrimento de seus ilibados "heróis e heroínas" que se cultiva, no público, os mais altos valores morais: "a abnegação, o gosto do dever, a aptidão para o sofrimento, a generosidade, o devotamento, a humanidade são as qualidades mais praticadas no melodrama (...)" (THOMASSEAU, 2005, p. 48).

Neste sentido, o melodrama cumpria muito bem a função de cultivar junto ao povo os valores "edificantes" que garantiriam a ordem social sob o comando da nova classe detentora do poder: a burguesa. E os teatros parisienses dedicados às encenações de peças melodramáticas, todos alinhados no *Boulevard du Temple*, apelidado de bulevar do crime em função dos enredos das peças que eram repletos de histórias de crimes e assassinatos, lotavam com cidadãos oriundos de todas as classes, misturados que ainda estavam em função da luta conjunta na revolução:

> A paixão das classes mais populares volta-se sobre ela mesma, nos espetáculos da virtude oprimida e triunfante; e ela durará todo o século. A burguesia, que tem em mãos os negócios, (...) aprecia o melodrama porque ele tempera e ordena as tentativas mais ousadas do teatro da Revolução, põe em prática o culto da virtude e da família, remete à honra e ao senso de propriedade e dos valores tradicionais (...). A aristocracia, tanto a antiga quanto a nova, não deixava, tampouco, de misturar-se ao populacho nos bulevares para assistir aos espetáculos que, ao menos nos melodramas clássicos, preservavam o senso de hierarquia e o reconhecimento do poder estabelecido. O poder, por sua vez, através de uma censura eficaz e discreta, e com a cumplicidade mais ou menos consciente dos autores, aproveitará da melhor forma possível o entusiasmo popular pelo melodrama. (...) Sob o Império[28] (...) os melodramas reconciliaram todas as ideologias, numa tentativa de reconstrução nacional e moral ou, ao menos, na busca do fortalecimento das instituições sociais, morais e religiosas (THOMASSEAU, 2005, pp. 14-15).

O teatro melodramático se baseia em uma dramaturgia cujos autores não tinham, à época, as mesmas pretensões de desenvolver um texto com as qualidades literárias que os

[28] Napoleão Bonaparte se autoproclamou imperador da França em 1804.

tradicionais gêneros da tragédia e da comédia, e mesmo o drama burguês, cultivavam. "Por seu gosto pelas situações, o melodrama foi uma das primeiras formas teatrais a se desligar deliberadamente da escrita tradicional do teatro, preferindo uma linguagem puramente cênica que era, inicialmente, a da ação e das imagens" (THOMASSEAU, 2005, p. 128). Por isto mesmo, investiu fortemente na integração de elementos como a música, o balé, os figurinos e a cenografia, e, sobretudo, as performances dos atores para obter os melhores efeitos cênicos. Ou, como diz Thomasseau, para realmente forjar um "teatro teatral" (THOMASSEAU, 2005, p. 140). No intuito de criar tempestades, enchentes, incêndios e erupções vulcânicas, entre outros efeitos visuais, as montagens melodramáticas foram as principais responsáveis por desenvolver novos recursos de maquinaria teatral durante todo o século XIX. E a grandiloquência, o exagero e os excessos da encenação estendiam-se também para a interpretação dos atores que precisavam construir tipos estereotipados e facilmente identificáveis. A exemplo da *commedia dell'arte* que investiu no desenvolvimento de tipos sociais bem marcados, o melodrama buscou uma tipificação que, para além de maniqueísta, partia da função que cada personagem exercia na trama.

> Segundo o melodrama clássico, a divisão da humanidade é simples e intangível: de um lado os bons, de outro os maus. Entre eles, nenhum compromisso possível. Esses personagens construídos em um único bloco representam valores morais particulares. Como assinalou Souriau, há, no gênero melodramático, "uma identificação das funções dramáticas com os caracteres". Esta identificação é facilitada ainda pela aparência física e o gestual dos personagens, que devem muito à fisiognomonia de Lavater[29], cujas teorias eram no momento muito populares. (...) Compreende-se, aqui, a predileção do melodrama pelos personagens mudos, cuja linguagem mímica convinha a esta ética simplificada. Apenas o vilão, por sua relativa complexidade, utilizava-se, eventualmente, de jogos de linguagem (THOMASSEAU, 2005, p. 39).

Apesar de não usarem máscaras, a rigidez provocada pela necessidade de caracterização das "funções dramáticas", se mostrava na voz, nas entonações e nas posturas de corpo dos atores, que criavam verdadeiras "máscaras de comportamento". As personagens do melodrama clássico variam em torno dos seguintes arquétipos: o vilão hediondo, a heroína simpática e virtuosa, o jovem amante nobre e corajoso e seu esperto, mas covarde companheiro, responsável pelos elementos cômicos do enredo. O trabalho dos atores na composição destas personagens e na construção geral do espetáculo melodramático era fundamental. Como não

[29] Johann Kaspar Lavater (1741–1801) foi um filósofo, poeta e teólogo suíço que fundou a fisiognomonia, ou fisionomia, a "arte" de conhecer a personalidade das pessoas através dos traços fisionômicos. Segundo esta pseudociência, as marcas e traços que surgem no nosso corpo são registros dos nossos hábitos de vida, podendo servir como indicadores de desequilíbrios diversos.

tivessem que se preocupar com a valorização das qualidades literárias do texto, puderam abandonar completamente a camisa de força que havia se tornado a arte da recitação clássica, focando seu trabalho de interpretação na caracterização das personagens codificadas, nas suas habilidades para a pantomima e nos efeitos produzidos por sua técnica de voz. Segundo Thomasseau, os "grandes atores" do século XIX se formaram na "escola do melodrama". Mas é importante observar que a construção que se esperava dos atores melodramáticos era evidentemente exagerada, obedecendo a códigos gestuais e vocais histriônicos, como sugere Dussane[30].

> São uma maravilhosa ginástica estas situações estremas: abandonos, desesperos, angústias, reconhecimentos, transes místicos (...). Os pulmões são treinados nos gritos, os nervos se rompem com as lágrimas, o rosto e o corpo submetem-se à mímica e aos grandes gestos. Aprendizagem violenta que evoca o rude exercício de barra por meio do qual se formam os dançarinos (DUSSANE *apud* THOMASSEAU, 2005, p. 132).

O "exagero" interpretativo apontado por Dussane também será assim entendido em relação ao tipo de interpretação dos atores em filmes ficcionais dos primeiros anos do século XX, como nos mostra Roberta Pearson em seu estudo sobre o trabalho de interpretação dos atores nos filmes dirigidos por Griffith na Biograph. Essa postura faz parte de uma revisão crítica que atingiu o melodrama ainda na primeira metade do século XIX. Desde o seu surgimento no teatro dos bulevares, aliás, ele havia sido criticado pela "ausência de qualidades literárias", pela sua "excessiva exploração do *phatos*", enfim, pelo seu apelo ao gosto das classes mais populares. Já aí, alguns críticos explicavam o "nascimento do gênero como uma degenerescência da tragédia" (THOMASSEAU, 2005, p. 18). Se, inicialmente, o termo carregava pouco conteúdo pejorativo, lentamente o adjetivo melodramático ganhou contornos de exagero, de superficialidade, de mau gosto, de "arte menor". Assim, durante todo o século, o melodrama "iria permanecer neste estatuto ambíguo; ao mesmo tempo amado por um grande público e desprezado pelos críticos e historiadores da literatura que raramente, a seu respeito, abandonaram o tom de ironia condescendente e de ridicularização sistemática" (THOMASSEAU, 2005, p. 16). Sobre o "histrionismo" do código melodramático, no entanto, é importante observarmos a seguinte ressalva:

[30] Thomasseau não fornece o nome completo do autor da declaração, mas é possível que seja a atriz Béatrix Dussane (1888 – 1969) que atuou na *Comédie Française* entre 1903 e 1942, sendo nomeada professora do *Conservatoire d'Art Dramatique de Paris*, além de colaborar com muitos periódicos, escrevendo sobre assuntos teatrais.

> O *Oxford English Dictionary* define histriônico como "aquilo que é teatral em caráter ou estilo, aquilo que é do palco". Assim, o código histriônico está [necessariamente] associado ao evento teatral e não ao mundo exterior. Até a segunda metade do século XIX, a maioria dos atores ingleses e norte-americanos atuava de maneira conscientemente teatral, ostensivamente desempenhando um papel em vez de fingir ser outra pessoa. Desprezando a ideia de disfarçar a técnica como é o hábito modernamente, os atores exibiam orgulhosamente suas habilidades, sempre se esforçando para criar um efeito particular. Artistas, público e críticos sabiam que um espetáculo teatral era uma construção artificial destinada a ter pouca semelhança com qualquer situação do mundo real. Audiências e críticos condenavam como inadequados aqueles que não atuavam ostensivamente: o prazer derivava não de participar de uma ilusão, mas de testemunhar uma performance virtuosa (PEARSON, 1992, p. 21)[31]

No início do período de transição do cinema, entre 1907 e 1908, nos filmes analisados por Roberta Pearson, o código histriônico, oriundo do teatro melodramático, dominava o trabalho de interpretação dos atores. Isso acontecia por alguns motivos: em primeiro lugar, com a intensiva proliferação dos *nickelodeons*, a grande maioria do público de cinema era constituída de trabalhadores de baixa renda acostumados com o estilo melodramático de atuação que ainda sobrevivia nos teatros mais populares. É em função deste público que o cinema passa a se organizar de maneira industrial. Também os produtores dos filmes estavam habituados a este tipo de interpretação. E, ainda, os atores que neles trabalhavam vinham, em boa parte, do teatro melodramático. Estavam armadas todas as condições para a transferência do "código histriônico" dos palcos para as películas. De fato, os gestos "exagerados" predominam nos filmes do início do período de transição, como, por exemplo, a manifestação de raiva descrita abaixo:

> Raiva se expressa com rapidez, interrupção, desabafo/reclamação, aspereza/rudeza e trepidação. O pescoço é esticado, a cabeça posta para a frente, muitas vezes balançando ou tremendo de maneira ameaçadora contra o objeto da paixão... os pés batem nervosamente; o braço direito é frequentemente levantado ameaçadoramente, com o punho cerrado e sacudindo, e uma agitação geral e violenta de todo o corpo (PEARSON, 1992, p. 21).

Na contramão do código de gestos exagerados recomendados pelos "manuais de interpretação do século XIX, o artista e pedagogo francês François Delsarte (1811 – 1871) desenvolveu uma teoria sobre a expressão do homem a qual chamou de "estética aplicada": um sistema desenvolvido a partir de anos de observações da natureza das reações cotidianas das pessoas nas mais variadas situações emocionais. Além disso, "frequentou cursos de medicina para conhecer a anatomia humana. Dissecou cadáveres e observou doentes mentais nos

[31] Todas as traduções de trechos do trabalho de Roberta Pearson usadas nesta dissertação foram feitas livremente por mim.

manicômios. Como resultado de todo esse material recolhido através de anotações e desenhos, Delsarte chegou à formulação de seu *Sistème*" (BONFITTO, 2007, p. 2). A partir do *Sistème*, desenvolveu exercidos que davam aos seus alunos a possibilidade de ligar os gestos interpretativos expressivos àqueles da "vida real", exatamente o oposto do que o código histriônico preconizava. Os Cursos de Estética Aplicada de Delsarte "eram frequentados pelas autoridades e personalidades mais importantes da época, tais como cantores de ópera, atores, advogados, homens de estado, da igreja, pintores, escultores e compositores, dentre os quais Rossini, Rachel, Bizet e Delacroix" (BONFITTO, 2007, p. 2).[32] Os trabalhos de Delsarte tiveram repercussão nas artes plásticas, na dança, sobretudo a dança moderna norte-americana, no teatro, na música e na educação física, entre outras árias das artes e da performance.

Foram muitos os "discípulos" de Delsarte, dentre os quais nos interessam dois norte-americanos: o ator, dramaturgo, inventor e produtor teatral James Steele Mackaye (1842 – 1894) e a escritora e professora Geneviève Stebbins (1857 – 1934). No final do século XIX e por um bom tempo no século XX, a influência de Delsarte em várias áreas nos Estados Unidos foi intensa, com obras e artigos reivindicando a sua origem delsarteana, gerando uma verdadeira "delsartemania". Baseados nos ensinamentos do mestre francês cujas aulas Steele Mackaye havia frequentado em Paris, o discípulo fundou, em meados dos anos 1880, a primeira escola de interpretação teatral dos Estados Unidos, o *Lyceum Theatre School*, que mais tarde se transformaria na *American Academy of Dramatic Arts*, a AADA. Em função dos princípios aplicados por Mackaye aos ensinamentos na escola, "(...) segundo James Naremore, a maioria dos intérpretes do cinema clássico de Hollywood foi delsarteana sem saber. (...) Muitos profissionais hollywoodianos aí tiveram a sua aprendizagem, de Edward G. Robinson (1893 – 1973) a Danny DeVito (1944), passando por Spencer Tracy (1900 – 1967), Grace Kelly (1929 – 1982) e Robert Redford (1936)" (NACACHE, 2012, p. 100). Mackaye foi também o principal denunciador dos muitos desvios que os ensinamentos de Delsarte sofreram nos Estados Unidos, ele próprio tendo cometido vários deles *(sic)*. Segundo Pearson, uma das interpretações "equivocadas" do delsartismo veio de Geneviève Stebbins, a autora de *Delsarte System of Dramatic Expression*, obra reeditada sete vezes entre 1885 e 1977, dado o interesse recorrente dos norte-americanos pelos ensinamentos do pedagogo francês.

> Como uma de suas discípulas americanas, Geneviève Stebbins, disse: "A arte do ator é expressar com símbolos bem conhecidos os sentimentos dos homens em geral. A

[32] Gioachino Rossini (1792 – 1868) foi um compositor italiano; Elizabeth Rachel Félix (1821 – 1858) foi uma atriz franco-suíça, Georges Bizet (1838 – 1875) foi um compositor francês e Eugène Delacroix (1798 – 1863) foi um pintor do romantismo francês.

> menos que o ator siga a natureza bem de perto, selecionando símbolos reconhecidos como naturais, ele não consegue nos emocionar". Mas Stebbins adverte contra uma reprodução impensada e escrava de comportamento cotidiano: "A estrita fidelidade à natureza é um absurdo. A arte deve sempre idealizar a natureza, e quando ela falha em fazer isso, ela falha em atingir a expressão adequada" (STEBBINS *apud* PEARSON, 1992, p. 22). (...) Delsarte e alguns de seus discípulos mais fiéis professavam seguir a natureza, uma prática que era anátema para muitos daqueles que defendiam a atuação histriônica. Delsarte, ao que parece, desejava desafiar a hegemonia do código histriônico, mas a aceitação indiscriminada do delsartismo perverteu as intenções de seu fundador. Seu sistema, em sua forma degradada, tornou-se emblemático de performances histrionicamente codificadas. Seus seguidores esqueceram de "seguir a natureza suficientemente de perto" em sua determinação entusiástica para "idealizar a natureza" (PEARSON, 1992, p. 22).

Ao que parece, no fundo, o sistema desenvolvido por François Delsarte procurava estabelecer uma conexão entre o ato da performance do artista e os gestos e posturas utilizados pelas pessoas em seu cotidiano. Estes gestos cotidianos, segundo ele, vinham carregados dos sentimentos e das emoções do "homem real". A consequência disto para o trabalho do ator é que, com tal conexão, a performance se deslocava da ideia de representar uma personagem através de códigos de interpretação preestabelecidos por uma tradição teatral para a ideia de expressar os aspectos interiores da existência humana. Neste sentido, suas proposições guardavam maior proximidade com os ideais do teatro realista-naturalista. "Com a passagem da representação à expressão (...) não somente materializa-se a dimensão dos processos interiores, como também se passa a constatar a sua ligação com a dimensão física do homem. A conexão interno-externo concretiza-se, enfim" (BONFITTO, 2007, p. XVIII). Isto abre o caminho, por exemplo, para os estudos de Stanislavski, na medida em que o teórico russo pesquisou exatamente a ideia de dar expressão exterior às emoções internas do ator, o que constitui a base de uma interpretação naturalista. Com a redução dos estudos de Delsarte à catálogos de "poses corretas" para a expressão de cada tipo de emoção ou estado de espírito, os norte-americanos redirecionaram o uso dos ensinamentos delsarteanos para uma ratificação do uso do código histriônico.

> A vasta popularidade do delsartismo e a grande riqueza de manuais disponíveis tornam evidente sua conexão com o código histriônico. (...) Lendo os manuais e examinando suas fotos, vemos as semelhanças impressionantes entre as posturas propostas nos manuais, descrições de atuação melodramática e performances nos primeiros filmes da Biograph. No final do século XIX, o apelo das atuações melodramáticas havia diminuído e elas permaneciam em voga apenas nos teatros mais baratos ou com preços "populares" (...). Nesses palcos, o código histriônico, banido dos teatros mais caros, ainda florescia. E quando os teatros de preço popular também abandonaram as interpretações histriônicas por volta de 1907-1908, elas sobreviveram, nos filmes exibidos nos *nickelodeons* (PEARSON, 1992, pp. 22-23).

O uso do código histriônico nos filmes do início do período de transição para o cinema clássico, cinema este que se inicia por volta de 1917, parece ainda mais justificável tendo em vista que o cinema, não sendo sonoro, acabava por depositar boa parte da construção do significado da interpretação nos gestos e posturas assumidos pelos atores. Recorrer a gestos consagrados pelo teatro melodramático parecia a maneira mais eficaz e rápida de comunicar as ideias ao público. No entanto, apesar dos muitos exemplos que se pode encontrar de gestos previstos em manuais de poses delsarteanos que ressurgem em quadros nos filmes analisados por Pearson, não há uma correspondência imediata entre os manuais e os filmes. "(...) Os paralelos entre a atuação nos primeiros filmes da Biograph e o estilo de Delsarte não residem em poses específicas, mas nos princípios gerais de atuação histrionicamente codificados compartilhados por ambos" (PEARSON, 1992, p. 23).

Apesar de não ser meu objetivo explicar pormenorizadamente como funcionava o código histriônico advindo do teatro melodramático e reforçado pelos manuais de "poses e gestos" usados no início da história do cinema, alguns elementos podem ajudar a entender a mudança no estilo de interpretação ocorrida nos filmes no período. No código histriônico, cada emoção ou estado de espírito corresponderia a um gesto ou postura construído a partir de uma combinação específica de posicionamento de cabeça, tronco e membros. É importante frisar que, do ponto de vista semiótico, um gesto corresponde não a uma palavra, mas a um pensamento inteiro que não é passível de ser fracionado em partes menores, como acontece na linguagem verbal. Trata-se do que Umberto Eco chamou de "super signo". Esta é uma característica da linguagem gestual que, por isto mesmo, apresenta uma limitação lexical que a linguagem verbal aparentemente não tem. Constituída de unidades menores, a linguagem verbal consegue ampliar as suas possibilidades de comunicação de ideias a partir da combinação de suas unidades constituintes. Por mais amplas que possam ser as combinações das partes do corpo, há um limite bem maior de gestos e posturas possíveis em relação às possibilidades da linguagem verbal, daí dizer-se que a linguagem gestual tem um léxico limitado. Limitado que seja, Pearson nos fornece alguns exemplos de como o código histriônico aparece nos filmes estudados por ela:

> (...) algumas entradas do dicionário gestual da Biograph podem ajudar a ilustrar o conceito de léxico limitado: "resolução ou convicção": punho cerrado no ar, derrubado bruscamente ao lado do corpo. / "desespero, vergonha": mãos cobrindo o rosto ou a cabeça enterrada nos braços. / "medo": braço estendido, palma voltada em direção ao objeto temido/assustador, a outra mão talvez segurando a garganta. / "Ajude-me, Senhor": braços totalmente estendidos acima da cabeça, às vezes as mãos entrelaçadas. / "angústia feminina": mão na bochecha ou mãos em ambos os lados do rosto. / "Querida, você e eu vamos ter um grande futuro juntos": gesto realizado por

> um homem, quando ele e sua dama finalmente superaram todos os obstáculos à união, na qual uma mão é levantada como na saudação fascista, com a palma para baixo e os dedos abertos, balançando lentamente de um lado para o outro (PEARSON, 1992, p. 24).

Nos filmes como nas encenações teatrais, os atores eram instruídos para, por vezes, repetirem o gesto cujo sentido era conhecido do público, mas, sobretudo, a "congelar" o gesto por alguns segundos de forma a garantir a identificação do mesmo pelo espectador. Além disso, os atores também eram orientados a evitar os pequenos movimentos de ligação entre um gesto grande e outro, pois isto trazia uma "naturalidade" que diluía a força da mensagem a ser transmitida ao público. No código gestual histriônico, as nuances acontecem em função dos tipos de gradações usadas pelo ator. Nele, "os atores tinham que decidir: (1) a duração do gesto; (2) a tensão e a velocidade (...); e (3) a direção do gesto, cada um dos quais envolvia não duas, mas toda uma gama de escolhas" (PEARSON, 1992, p. 26). Ao analisar os filmes que lançam mão do código histriônico, a autora elenca cinco situações recorrentes e as maneiras como tais gestos aparecem nelas, desde uma manifestação moderada, que a autora chama de "código histriônico controlado", até a mais carregada, o "código histriônico exagerado":

> A maioria das tomadas desses filmes se enquadra em uma das cinco categorias: (1) o quadro; (2) atividade cotidiana; (3) conversas; (4) cenas com alto teor de emoções e de ação com mais de um ator; e (5) solilóquios gestuais em que um ator se emociona enquanto está sozinho no quadro. Via de regra, as atuações nessas categorias tendem a variar do código histriônico controlado ao exagerado. (...) As categorias 4 e 5 se assemelham mais ao estilo estereotipado de atuação "melodramática", pois, aqui, os artistas tendem a recorrer mais ao código histriônico exagerado. Os braços aparecem totalmente estendidos para cima, para fora ou para baixo, os gestos são muitas vezes mais tensionados e executados mais rapidamente do que nas atividades e conversas cotidianas [as categorias 2 e 3 acima], e as poses são mantidas por mais tempo (PEARSON, 1992, pp.38, 41).

São vários os exemplos de cenas que mostram o código histriônico que dominava os filmes no início do período de transição analisados pela autora. A título de exemplo, destaco o filme intitulado *The Call of the Wild* [33] (1908), dirigido por D. W. Griffith e protagonizado pela atriz canadense Florence Lawrence (1886 – 1938) e pelo ator norte-americano Charles Inslee (1870 – 1922). O filme conta a história de um "índio aculturado" que, após ver seu pedido de casamento recusado, enfurece-se e retoma sua "origem selvagem" *(sic)*, convocando integrantes do seu povo para sequestrar e forçar a moça a se casar com ele. Já

[33] O filme pode ser visto no canal Films by the Year do YouTube através do seguinte linque: https://www.youtube.com/watch?v=WhdXUovA5bE&t=11s. Acesso em: 18 nov. 2023.

prisioneira, ela apela aos céus e, por puro golpe da Providência[34], o *deus ex machina* [35], provoca o arrependimento do sequestrador que a deixa partir e se "conforma" com sua própria solidão. O filme é carregado de atuações que seguem o código histriônico exagerado. Além das cenas apontadas por Pearson logo abaixo, há também um belo exemplo de solilóquio gestual[36] interpretado pelo ator Charles Inslee no qual ele gesticula ferozmente enquanto se livra da casaca que estava vestindo na festa na qual pediu sua amada em casamento, para reassumir as vestes originais, e, por consequência, também a identidade de seu povo.

> Em *The Call of the Wild* (1908), vemos dois artistas encenando emoções intensas. Uma mulher (Florence Lawrence) rejeita a proposta [de casamento] de um "Índio civilizado" (ele usa casaca e frequenta festas). O verniz de civilidade desaparece imediatamente, e o pretendente rejeitado (Charles Inslee), liderando um bando de índios em pé de guerra, captura sua amada e impõe a sua vontade sobre ela. Ele a beija, e ela cai de joelhos com os braços estendidos. Sua mão esquerda aponta para o peito e depois para o céu, enquanto a mão direita aponta para ele. Ele aponta para seus seguidores índios, como se dissesse: "Eu sou um deles". Ela aponta para o céu novamente, com o braço para cima e totalmente estendido. Finalmente, vendo a luz, ele levanta os dois braços, ajoelha-se, abaixa a cabeça. Ela então aponta para a direita da tela, como se dissesse: "Volte comigo". Aqui vemos (...) o código histriônico exagerado (PEARSON, 1992, p. 41).[37]

[34] Termo usado no sentido de "divino", daquilo que emana do próprio Deus.

[35] O termo "deus ex machina" que pode ser livremente traduzido por "deus da máquina", surgiu como um recurso do teatro grego clássico. Sempre que a trama atingia um ponto de difícil solução, descia literalmente sobre a cena um deus que, fazendo um pronunciamento que assumia os contornos de uma ordem, restabelecia o curso dos acontecimentos conforme as regras divinas. Segundo Berthold "esta 'máquina voadora' era um elemento cênico de surpresa (...). Consistia em um guindaste que fazia descer uma cesta do teto do teatro. Nesta cesta, sentava-se o deus ou o herói cuja ordem fazia com que a ação dramática voltasse a correr pelas trilhas mitológicas obrigatórias quando ficava emperrada" (BERTHOLD, 2008, p. 117). O recurso ao *deus ex machina* atravessou os tempos e ressurgiu com força na construção do teatro melodramático a partir do final do século XVIII. Como explica Jean-Marie Thomasseau, "o momento em que a vitória do vilão parecia definitivamente conquistada era aquele em que a Fatalidade, transformando-se em Providência [o deus ex machina], intervinha para ministrar-lhe um castigo exemplar e consagrar a vitória da virtude sobre o vício (THOMASSEAU, 2005, p. 35).

[36] Conforme explica Pearson, "no solilóquio gestual, o gesto [é grandiloquente] da mesma maneira que o é nas emoções intensas, mas o vigor é ainda maior. Na categoria anterior [a das emoções intensas], nenhum ator encena uma série elaborada de gestos porque os outros atores colaboram para criar um efeito emocional ou para contar a história. Os solilóquios gestuais geralmente ocorrem em pontos altos nos quais os personagens passam por uma catarse emocional. Os personagens, nesta situação, muitas vezes têm apenas uma coisa a dizer como: 'Estou com raiva', 'Estou aflito' ou 'Estou desesperado', e empregam uma série de gestos (às vezes repetindo o mesmo gesto), todos expressando o mesmo estado de espírito. Embora narrativamente redundante, o efeito cumulativo da repetição dos gestos é aumentar o impacto emocional, de maneira a manter os estados emocionais elevados característicos da forma melodramática" (PEARSON, 1992, pp. 41-42).

[37] A partir do linque que está na nota de número 33 é possível vermos o filme *The Call of the Wild* na íntegra. As cenas citadas por mim e por Roberta Pearson aparecem nas seguintes minutagens: 1) A cena do pedido e a recusa do casamento está entre 1:37 e 2:54; 2) A cena do solilóquio feroz do ator aparece entre 2:54 e 4:28, primeiro dentro e, depois, fora da casa; e 3) A cena do embate entre a "heroína" capturada e seu pretendente inconformado acontece entre 11:28 e 13:24.

A mudança no estilo de interpretação verificada nos filmes dirigidos por Griffith na Biograph nos anos estudados por Pearson se insere em um conjunto maior de transformações ocorridas no período. No início do período de transição do cinema, produzidos para um público de trabalhadores de baixa renda, entre os quais havia muitos imigrantes, e exibidos no ambiente "degradante" dos *nickelodeons*, os filmes eram alvo de muitos preconceitos por parte da classe média e da burguesia norte-americana. Muito se discutia sobre a validade da "nova diversão" na construção de uma sociedade de "valores edificantes" e muitos foram os ataques à emergente indústria cinematográfica voltada para as classes baixas. No final do ano de 1908, por exemplo, o "prefeito George B. McClellan Jr. (1865 – 1940), convencido da natureza deletéria dos filmes, causou considerável polêmica ao revogar as licenças de mais de quinhentos desses nickelodeons" (PEARSON, 1992, p. 1), que operavam em Nova York naquele momento.

Nos anos que se seguiram, no entanto, além das mudanças que levaram ao desenvolvimento da linguagem cinematográfica como a conhecemos hoje, o público alvo dos filmes também mudou. Para conquistar a pequena e a alta burguesia foi necessário criar espaços de exibição mais "dignos", abandonando os "insalubres" *nickelodeons*. E assim nasceram as primeiras salas de luxo para exibição de filmes, nas quais os pianos desafinados e absolutamente "desatentos" ao que se desenvolvia na tela no momento da exibição dos filmes foram substituídos por instrumentos melhores, por belos órgãos de tubos ou, ainda, por orquestras inteiras e, claro, foi preciso abolir a interpretação histriônica que remetia ao teatro popular melodramático em favor de uma interpretação mais "natural" e condizente com o gosto realista-naturalista cultivado pela burguesia em seus teatros da virada do século XIX para o XX.

Por outro lado, algumas mudanças "técnicas" ocorridas neste período também influenciaram a troca do estilo de interpretação do código histriônico para o estilo mais naturalista o qual Pearson nomeia de "código verossímil". A primeira destas mudanças diz respeito à duração dos filmes, quando os curtas-metragens de cerca de quinze minutos que dominaram o mercado no primeiro momento cedem lugar aos longas-metragens nos quais a estrutura narrativa e o desenvolvimento psicológico das personagens podiam ser mais aprofundados. Assim, as narrativas ganham em plausibilidade e as personagens em nuances psicológicas. Tais aprofundamentos acentuam a guinada dos filmes em direção à uma construção mais realista-naturalista. Além disso, os enquadramentos, que inicialmente guardavam uma boa distância dos atores na tentativa de mostrar as ações gerais, aproximam-se bastante, tornando frequentes os *closes* nos rostos, o que permitiu aos atores explorar a interpretação facial na construção de suas personagens. A possibilidade de explorar os recursos

do rosto, por exemplo, é uma das marcas que vai, em certa medida, diferenciar a interpretação cinematográfica da teatral ao longo do tempo.

Para definirmos o "código verossímil" é necessário lembrar que, antes de tudo, ele obedece ao ideal realista-naturalista que surge na literatura e se espalha para as outras áreas artísticas a partir da segunda metade do século XIX, segundo o qual a arte tem que necessariamente apresentar uma conexão estreita com a experiência real da vida cotidiana. No que diz respeito à interpretação dos atores, a primeira "regra" do código verossímil era a de abandonar tudo o que advinha do código histriônico, uma vez que este procurava "teatralizar" o ato de interpretar em função de convenções estabelecidas por uma tradição. Partindo da total negação do histrionismo, o ator deveria investir em alguns elementos, sobretudo naqueles calcados em pormenores, que aproximam a atuação da vida do homem em seu cotidiano:

> Barthes argumenta que os detalhes, aqueles "gestos minuciosos, as atitudes transitórias, os objetos aparentemente insignificantes e o discurso redundante" não servem a nenhuma função narrativa, mas naturalizam o texto, contribuindo para um efeito do real. Os detalhes tornam-se "os próprios significantes do realismo. (...) Como veremos, a observação e a inclusão de detalhes "realistas" figuraram em grande parte nas instruções de Griffith para seus atores (PEARSON, 1992, p. 31).

O novo estilo de interpretação exigiu que os atores investissem na atenuação dos gestos grandes, na construção de pormenores como elementos de ligação entre as posturas mais significativas para a construção de sentido, e, sobretudo, na expressão facial das emoções vividas pelas personagens. Um dos principais recursos utilizados pelos atores na construção de "realismo" cênico passou a centrar-se em sua relação com os objetos de cena e dos figurinos, ou o que James Naremore (1988) chamou de "objetos expressivos", de construção de sentido. Além de integrar os elementos da encenação, como, aliás, acontece de fato na vida cotidiana, este recurso rendeu cenas e histórias antológicas como a famosa situação em que o ator Marlon Brando (1924 – 2004) veste as luvas de Eva Marie Saint (1924) em *Sindicato de Ladrões* (1954), dirigido por Elia Kazan (1909 – 2003), impedindo que a beldade parta; ou a cena em que o ator Paulo Autran (1922 – 2007) brinca com o cortador de unhas na novela *Pai Herói* (1979), da Rede Globo de Televisão. A título de exemplo de um trabalho que surpreendeu o público de teatro ainda no século XIX no que diz respeito ao uso dos "objetos expressivos", Pearson descreve uma situação na encenação da peça *The Bells*, do dramaturgo Leopold David Lewis (1828 – 1890), com a qual o ator inglês Henry Irving (1838 – 1905) arrancou rasgados elogios da crítica de teatro inglesa:

> (...) Entrando em uma casa, fugindo de uma tempestade furiosa, ele se sentou e ouviu uma conversa entre dois homens: no processo, ele se livra do casaco, limpando a neve, (...) depois senta-se em uma cadeira... e ali, tirando as botas, começa a calçar e afivelar os sapatos e (...) de repente seus dedos param de trabalhar, a cabeça congela - e então, no ritmo do mais lento e aterrorizado dos caracóis, as duas mãos, ainda imóveis e mortas, são vistas subindo pela lateral da perna. (...) Nesta cena, Irving não tinha nada a fazer a não ser entrar, sentar e ouvir, mas ele resolveu usar seu figurino (o casaco, as botas e os sapatos) como objetos expressivos, simultaneamente reforçando o realismo do cenário, mantendo o interesse do seu público e revelando o caráter de seu personagem. Irving não foi o único ator a perceber a importância dos adereços, que se tornaram uma parte importante do novo estilo de atuação. Como disse André Antoine, fundador do Théâtre Libre, "a expressão deve ser ancorada nos adereços familiares e reais: um lápis devolvido ou uma xícara virada terá um efeito tão significativo e profundo... quanto os exageros grandiloquentes do teatro romântico" (PEARSON, 1992, p. 34).

Os gestos preconizados pelo código histriônico haviam pasteurizado a interpretação dos atores na medida em que todas as personagens, fossem homens ou mulheres, jovens ou velhos, independentemente da classe social, usavam gestos parecidos para expressar um tipo específico de sentimento. "Uma jovem ou um homem idoso retratavam a dor levantando as costas da mão para a testa" (PEARSON, 1992, p. 34), por exemplo. Já no código verossímil, o uso dos elementos da cena e das peças do figurino como objetos expressivos e os pequenos gestos, os detalhes, as sutilezas e maneirismos acrescentados às ações e à composição das personagens funcionavam como elementos de construção realistas que contribuíam para dar individualidade às personagens.

> Como Antoine reclamou: "todos os personagens do teatro atual têm os mesmos gestos e se expressam tecnicamente da mesma maneira, sejam eles velhos ou jovens, doentes ou com boa saúde". Antoine queria que seus atores "incluíssem aqueles milhares de nuances e detalhes que se tornaram indispensáveis para capturar o espírito de um personagem e para construí-lo logicamente". A construção do personagem através de detalhes e nuances está obviamente relacionada com a profundidade psicológica desejada pelos escritores e dramaturgos realistas para seus personagens. (...) Assim como os escritores foram instados a percorrer o mundo tomando notas, os atores foram instruídos a acumular nuances e detalhes pela observação científica de seres humanos reais (PEARSON, 1992, pp. 34-35).

Nos filmes, além dos pequenos gestos secundários usados pelos atores para "naturalizar" suas ações, ganhou extrema importância o uso da face e dos olhos em função da frequente utilização de *closes* no rosto dos atores. D. W. Griffith usou e abusou deste recurso a partir do momento em que parece ter deliberadamente optado por mudar a instrução de interpretação a seus atores, passando a experimentar elementos do código verossímil. No capítulo sete de seu livro, Pearson mostra a grande repercussão que teve na imprensa, à época, o uso das expressões do rosto na construção de uma maneira mais "natural" de atuar que marcaram os filmes dirigidos por Griffith na Biograph. Abaixo, destaco um trecho de uma

publicação retirada pela autora do *D. W. Griffith Clipping Files*, localizado na *New York Public Library for the Performing Arts* do Lincoln Center:

> David W. Griffith foi o primeiro a aproximar a câmera o suficiente do rosto para capturar o jogo natural de expressão. Os atores não dependem mais do movimento de braços e pernas para a interpretação do personagem e do enredo. Tão abrangentes foram os resultados dessa inovação que ela pode ser considerada a mais importante contribuição individual já feita para os filmes fora a própria invenção mecânica [do cinematógrafo] (BAKER *apud* PEARSON, 1992, p. 10).

Se não é fácil definir com clareza os elementos que compõem a interpretação realista-naturalista da época, isso se dá exatamente pelo fato de que ela corresponde ao que, ainda hoje, convencionamos como sendo uma representação "adequada" da realidade. Em outras palavras, o código verossímil que tomou conta da interpretação dos atores de cinema a partir da segunda década do século XX, ainda serve para criar um "efeito de verdade" que nos convence hoje. Mas é sempre importante lembrar que o efeito de verdade, ou "a verossimilhança não é nada além do resultado da opinião", compartilhada socialmente, uma "opinião pública" (BARTHES *apud* PEARSON, 1992, p. 28). Talvez por isto mesmo seja mais fácil entender o código verossímil pela observação das imagens dos filmes e pelo seu contraste com o código histriônico. O efeito deste último, pelo "exagero" que nele identificamos, nos remete à comicidade.

Segundo Pearson, por volta do ano de 1912, os dois códigos ainda se misturavam nos filmes de Griffith, mas já com predominância do código verossímil. No filme *The New York Hat* (1912)[38], por exemplo, em seu leito de morte, a mãe de Miss Mollie Goodhue, personagem interpretada pela atriz norte-americana Mary Pickford (1892 – 1979), deixa com o pastor da cidade, interpretado pelo ator norte-americano Lionel Barrymore (1878 – 1954), uma quantia em dinheiro e a recomendação de que ele compre um novo chapéu para a filha dela. Seguindo o desejo da falecida, o pastor compra o chapéu e o entrega à jovem em segredo. Tendo testemunhado a compra do chapéu na loja da cidade, as alcoviteiras de plantão espalham o boato de que o pastor está a assediar a moça. A fofoca chega aos ouvidos do pai da menina, personagem interpretada pelo ator canadense Charles Hill Mailes (1870 – 1937), que em um acesso de fúria, destrói o chapéu. Ao final tudo se esclarece e o pastor, de fato, acaba fazendo a proposta de casamento a Miss Mollie e tudo acaba bem *(sic)*. De maneira geral, na maior parte do tempo todas as interpretações seguem um certo grau de "naturalidade" com o emprego do

[38] O filme *The New York Hat* pode ser visto no canal Sarah Basciano do YouTube através do linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=mqALYob7fco. Acesso em: 20 nov. 2023.

código verossímil. É no jogo entre uma profusão de pequenos gestos, olhares sutis e no uso dos adereços que a verossimilhança realista-naturalista da interpretação dos atores é construída. Os detalhes na interpretação facial e corpórea externalizam pensamentos e emoções, estabelecendo o caráter e dando maior complexidade psicológica às personagens.

> *The New York Hat* contribuiu para estabelecer a reputação de Griffith entre os estudiosos de cinema como sendo o criador de uma atuação mais "sutil e contida". Ele apresenta Mary Pickford, uma das "atrizes preferidas de Griffith", que a posteridade julgou se destacar no novo estilo, e Lionel Barrymore, um ator treinado na Broadway em um de seus primeiros papéis no cinema. Tanto Barrymore quanto Pickford têm cenas em que os pensamentos dos personagens são revelados por meio de uma combinação de gestos, expressões, olhares e adereços, de forma que possamos começar nossa discussão analisando duas sequências que combinam todos os componentes chave do código verossímil. (...) Na segunda cena do filme, Barrymore abre a carta da mãe e o pacote de dinheiro que a acompanha. (...) Ele pega o dinheiro com uma expressão pensativa e olha direto, quase que para a câmera (...). Ele olha para a carta novamente e sorri. Colocando a mão espalmada sobre a mesa, ele fala "Eu vou fazer isso". Ele acena com a cabeça que "sim" e olha para a carta novamente enquanto sorri. (...) Em uma cena de quatro tomadas, Pickford examina seu velho chapéu, (...). Na primeira tomada, (...) Pickford (...) olha para um espelho na parede ao lado dela e endireita seu casaco. Em um corte para um plano médio, Pickford tira o chapéu da parede e limpa o topo com uma expressão triste. Ela coloca o chapéu, examina seu reflexo e olha na direção de seu pai. Um intertítulo diz: "Papai, posso comprar um chapéu novo?" Em um enquadramento de três quartos novamente, Pickford aparece com uma mão estendida para seu pai e a outra tocando seu chapéu, mas ele gesticula para que ela se afaste. Em outro corte para plano médio, Pickford pega um par de luvas de um gancho, (...) segura as luvas na mão direita, sorri e se olha no espelho. Parecendo em dúvida, ela tira o chapéu, pendura-o e balança a cabeça. Novamente ela se olha no espelho, olha para as luvas, sorri e alisa os cabelos com a mão. Mesmo sem o intertítulo, o desempenho de Pickford mostra claramente a decisão de sua personagem de pedir o chapéu e também suas emoções inconstantes, uma vez que ela primeiro tenta se contentar com o chapéu velho e depois decide fazer o melhor que pode sem ele (PEARSON, 1992, pp. 43-45)[39].

Apenas em algumas cenas do filme evidencia-se o emprego do código histriônico em sua forma mais branda, que Pearson identifica como o código histriônico controlado, utilizado com função dêitica[40], função de demonstração de pessoas (eu, tu, ele e ela), de objetos (este ou aquele) ou de lugar (aqui, ali, lá). Segundo a autora, nos filmes do cinema silencioso, nas cenas de conversação entre as personagens, os atores costumam apontar para si, para o interlocutor ou para outrem que não está na cena, ou, ainda, para direções que

[39] As duas cenas descritas por Pearson neste trecho podem ser vistas no linque disponível na nota de número 38, nas seguintes minutagens do filme: 1) A cena em que o pastor lê a mensagem da mãe falecida e decide comprar o chapéu está entre 0:42 e 1:26; e 2) A cena em que Pickford hesita e acaba decidindo pedir ao pai para comprar um chapéu e depois resolve sair de casa sem chapéu aparece entre 1:26 e 2:54.

[40] *Dêixis* é uma palavra que vem do grego e significa "a ação de mostrar". As expressões são chamadas dêiticas quando mostram ou apontam uma pessoa, um lugar ou um tempo, sempre tomando como ponto de referência o momento da enunciação. No caso dos filmes silenciosos, isso se fazia com os atores apontando para pessoas, objetos ou para lugares.

significam lugares. Pearson supõe que este uso acentuado do gesto de indicar com as mãos é uma característica do código histriônico inerente ao cinema, pois no teatro, em função da presença da fala, estas ações permanentes de apontar para pessoas, objetos e lugares são desnecessárias, sendo usadas somente quando se quer reforçar a fala. Em *The New York Hat*, o gesto histriônico dêitico, de demonstração, pontua todas as cenas, mas ganha força naquelas que envolvem um maior número de personagens juntas.

> Em *The New York Hat*, as fofoqueiras da aldeia contam ao pai de Pickford (Charles Mailes) sobre a compra do chapéu pelo pastor. A líder das fofoqueiras (Claire McDowell [1877 – 1966]) pega seu braço, aponta para fora da tela e toca seu chapéu. O pai aponta para o peito, depois para a cabeça, e, com ar severo, cerra os punhos, acena com a cabeça e agradece. Mas O código histriônico persistiu não apenas nas cenas de conversas, mas também durante os pontos altos emocionais. (...) [no filme] o pai encontra sua filha usando o novo chapéu. Ele abre os braços com os punhos cerrados, enquanto pergunta onde ela conseguiu o chapéu. Quando ela responde, ele passa as mãos no topo da cabeça e grita com ela, levantando os punhos cerrados no ar. [Ele também toma o chapéu das mãos dela e o destrói em um acesso de fúria. A cena apresenta um bom número de gestos histriônicos do ator que desempenha a personagem do pai] (PEARSON, 1992, p. 50)[41].

Por volta de 1912, a maioria dos atores que trabalham nos filmes analisados pela autora apresentam, na maior parte das cenas, desempenhos baseados no código verossímil. No entanto, pontualmente aparecem alguns elementos do código histriônico, sobretudo o controlado. Os atores e atrizes que foram "consagrados" pela crítica e o público nos anos que se seguiram, entre eles Blanche Sweet (1896 – 1986), Bobby Harron (1893 – 1920), Henry Walthall (1878 – 1936), Lillian Gish (1893 – 1993), Mary Pickford (1892 – 1979) e Mae Marsh (1894 – 1968) são exatamente os que dominaram o código verossímil. A partir de 1917, todos os elementos do cinema clássico silencioso nos Estados Unidos já estavam bem definidos: produção, distribuição e exibição como parte de uma cadeia industrial estruturada, linguagem cinematográfica voltada para narrar histórias a partir dos elementos internos ao filme e atuação "naturalista", com os atores procurando trabalhar sobre o modelo do "homem real".

A grande novidade nos anos que se seguiram até o advento do cinema sonoro diz respeito exatamente à figura do ator: o surgimento do *star system* que faz com que o interesse do público e da crítica se desloque da personagem que o ator representa no filme para a própria personalidade do ator na vida real. A partir daí, uma intensa cobertura jornalística investe na construção da imagem dos atores fora dos filmes. Com o estabelecimento do *star*

[41] As duas cenas descritas pela autora neste trecho podem ser vistas nas seguintes minutagens do linque fornecido na nota de número 38: 1) A cena em que as alcoviteiras contam ao pai que a filha ganhou um chapéu do pastor da vila está entre 10:06 e 10:40; e 2) A cena em que o pai destrói o chapéu está entre 11:00 e 12:18.

system qualquer observação da performance terá que necessariamente levar em consideração uma composição entre a imagem pública dos atores e de seu efetivo desempenho cênico. Seja como for, estabelece-se aí o primado da interpretação naturalista que vai se tornar a tônica do trabalho do ator no cinema comercial até os dias de hoje, conforme propõe Jacqueline Nacache:

> Entre 1909 e 1913, o estilo de representação norte-americano evoluíra, com algum atraso em relação à Europa, passando do exagero da pantomima a um sistema que valoriza a reserva de gesto e da expressão. O *star system* do cinema mudo tal como se desenvolveu a seguir iria apresentar uma dupla corrente: por um lado a estrela exótica e venenosa, de representação distante e empertigada, irmã das divas italianas, e de que Theda Bara [1885 – 1955] era o protótipo; por outro a atriz norte-americana, miúda esperta ou mulher respeitável, cujos dois modelos foram Mary Pickford e Lillian Gish. Embora o reino das estrelas impenetráveis não se extinga no decênio seguinte, o prestígio do exotismo torna-se mais marginal; a representação mais inovadora, mais propriamente cinematográfica, é, então, a dos atores naturais, cheios de vigor, cuja vitalidade verbal se contrapõe à vitalidade física (NACACHE, 2012, p. 99).

Embora, como veremos, a natureza do *star system* "empurre" os atores na direção de interpretarem sempre a si mesmos, "encarnando", nos filmes, personagens que correspondam às suas imagens públicas, o desejo pelo "naturalismo" leva à valorização dos atores que têm o dom da metamorfose, "a capacidade de mobilizar (...) a qualquer momento os atributos do natural e do artifício, de dominar igualmente duas formas de códigos e de circular entre eles de forma hábil, difusa e convincente" (NACACHE, 2012, p. 101). A exigência da capacidade de metamorfosear-se será tanto maior para as atrizes que para os atores. Seja como for, no âmago do período clássico do cinema norte-americano, as décadas de 1930 e 1940, o naturalismo vai dominar praticamente todos os gêneros da produção hollywoodiana, sobretudo a partir do advento do cinema sonoro.

> O natural dos anos 1930-1940 está presente tanto no íntimo como no espetacular, na comédia como no drama, no romanesco como na simplicidade quotidiana de um estilo "radiofônico" à época muito popular (DYER *apud* NACACHE, 2012, p. 103). É, em todo o caso, um valor essencial da representação norte-americana à época, e um terreno preparatório para duas tendências aparentemente contraditórias: por um lado o minimalismo próprio do *underacting* das grandes estrelas hollywoodianos clássicas; por outro o sucesso futuro do "Método" inspirado pelo ensino de Stanislavski (NACACHE, 2012, p. 103).

2.1.2 – Stanislavski Chega em Hollywood – O Realismo-naturalismo domina o Cinema

Tudo o que foi dito até aqui mostra que a interpretação realista-naturalista não surgiu com Constantin Stanislavski e nem tampouco é ele o único responsável pela hegemonia que esta interpretação assumiu no mundo ocidental. Os estudos desenvolvidos por Stanislavski

são, inclusive, o ponto de partida para outras investigações de interpretação que se desenvolveram e ainda se desenvolvem, sobretudo no teatro, e que não tem uma base necessariamente naturalista. Mas, se quisermos resumir o trajeto que os seus estudos percorreram até se tornarem a base para a interpretação naturalista dominante nos meios audiovisuais e, em boa parte do teatro desenvolvido no mundo ainda hoje, além de constituírem o eixo principal dos currículos de muitas escolas de interpretação ao redor do mundo, podemos seguir, de maneira evidentemente reducionista[42], o seguinte roteiro: o teatro realista-naturalista nos deu Constantin Stanislavski, que levou à criação do *American Laboratory Theatre*, que motivou o surgimento do *Group Theatre*, cujas ideias sobreviveram no *Actors Studio*, que foi parar em Hollywood, que virou modelo para a nascente TV, que realimentou e ainda realimenta o cinema e o teatro realista-naturalista hoje.

Explico: os estudos de Constantin Stanislavski voltados para a interpretação realista-naturalista chegaram primeiramente aos Estados Unidos através dos ensinamentos de dois de seus discípulos, o ator e diretor polonês Richard Boleslavski (1889 –1937) e a atriz e professora russa Maria Ouspenskaya (1876 – 1949), cujos cursos ministrados no *American Laboratory Theatre* formaram uma geração de importantes artistas do teatro norte-americano, dentre os quais o diretor e crítico de teatro Harold Clurman (1901 – 1980), a atriz e professora Stella Adler (1901 – 1992) e o ator, diretor e professor Lee Strasberg (1901 – 1982). Os três últimos estiveram juntos desde a fundação do *Group Theatre* de Nova York, o primeiro grupo de teatro norte-americano a professar abertamente sua adesão aos princípios do naturalismo stanislavskiano, grupo que teve boa repercussão da crítica teatral com suas produções. Pelo *Group* passaram muitos artistas que depois conquistaram reconhecimento tanto no teatro como no cinema dos Estados Unidos.

Após o fim do *Group Theatre* em 1941, três de seus ex-membros fundaram, em 1947, o *Actors Studio*, uma organização voltada para estudos e pesquisas com diretores, dramaturgos e atores profissionais. O *Actors Studio* existe até hoje e tornou-se uma referência, para o bem e para o mal *(sic)*, com o seu conhecido *Method Acting* que formou um incontável número de artistas importantes desde seu início. Foi um de seus fundadores, o ator, diretor e

[42] É reducionista, pois toma Stanislavski pelo realismo-naturalismo inteiro. Se bem que não deixa de ser uma escolha/erro razoável, neste caso. É reducionista, pois ignora os caminhos percorridos por outros discípulos de Stanislavski que trabalharam nos Estados Unidos, para além de Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaya. É reducionista, pois foca na experiência de um único grupo teatral, o *Group Theatre*, e, depois, em um único centro de estudos de interpretação, o *Actors Studio*. Mas é um caminho super conhecido e debatido por muitos no mundo todo, exatamente na tentativa de explicar como a interpretação realista-naturalista acabou por se tornar hegemônica no teatro, no cinema e na TV. Ao assumir este reducionismo, espero que o leitor dê os devidos descontos. Afinal, um levantamento detalhado deste assunto seria o estudo de uma vida inteira *(sic)*.

produtor teatral e cinematográfico Elia Kazan (1909 – 2003), que, aliás, também fez parte do *Group Theatre*, quem levou o método de atuação do *Actors Studio* para o cinema Hollywoodiano. O sucesso de público e de crítica rapidamente alavancaram as ideias de interpretação naturalista do *Actors Studio*, que já em 1952 era dirigido por Lee Strasberg, como um padrão a ser seguido e imitado por Hollywood. Depois de se transformar no "paradigma" da interpretação do hegemônico cinema norte-americano, a versão estadunidense do naturalismo interpretativo se impôs como padrão para os outros cinemas do mundo, tornando-se também o modelo para o nascente veículo de comunicação de massas da época: a televisão. Alguns detalhes deste percurso nos interessam. Vejamos...

A grande repercussão crítica alcançada pelos espetáculos produzidos pelo Teatro de Arte de Moscou, que já em 1906 excursionou pela Europa, gerou um interesse crescente pela "nova forma de interpretação dos russos" (SANTOS, 2021, p. 46) e, consequentemente, pelos estudos desenvolvidos por Stanislavski. Após a turnê realizada pelo TAM nos Estados Unidos entre os anos de 1922 e 1924, era grande o desejo de trazer para o país o "sistema de interpretação" desenvolvido por Stanislavski. Movidos pelo seu habitual imediatismo comercial, os norte-americanos buscavam os segredos da "fórmula mágica" stanislavskiana. Não entenderam ou não quiseram entender que mesmo Stanislavski não acreditava ser possível desenvolver um "método científico" a ser estudado para se chegar à interpretação ideal. Até o fim de suas pesquisas, o mestre sempre enfatizou que seus estudos eram apenas um caminho a ser experimentado, inventado e reinventado a cada obstáculo ou nova ideia em busca do naturalismo interpretativo.

> Stanislavski pontua desde 1906 que "não pode existir e não deveria existir nenhum manual ou gramática da arte teatral. Quando for possível encaixar nossa arte nos limites entediantes e rígidos de uma gramática ou manual, teremos que admitir que ela deixou de existir". Assim, o Sistema já nascia recusando-se a ser um conjunto de normas ou fórmulas mágicas (SANTOS, 2021, pp. 22-23). (...) Nas diversas etapas de suas experimentações, Stanislavski enfatizou um ou outro elemento de sua teoria. O mestre estava constantemente revendo suas ideias anteriores, por vezes negando-as em nome de novas descobertas, para, depois, chegar a uma síntese que incluía todas as ferramentas e caminhos que conhecia para a atuação *(Idem*, pp. 19-20).

Não tendo tu, vai tu mesmo *(sic)*! E assim, uma semana após a partida do TAM de volta à Europa, o *American Laboratory Theatre* iniciou os seus trabalhos sob o comando de Richard Boleslavski *(1889 – 1937)*, o polonês que trabalhara com o mestre entre 1907 e 1917 no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou e, já estabelecido no Estados Unidos à época da turnê do TAM pelo país, serviu de interlocutor de Stanislavski em palestras e, de maneira geral, durante toda a estada dos russos na América. Boleslavski participou, inclusive, de ensaios

e de várias das apresentações do grupo para os norte-americanos. Para os trabalhos do *Lab*, como ficou conhecido o *American Laboratory Theatre*, o ator convidou a atriz Maria Ouspenskaya (1876 – 1949), e, juntos, empreenderam a tarefa de introduzir os estudos stanislavskianos nos Estados Unidos. Mas o Stanislavski ensinado pelo ator polonês no *Lab* passava necessariamente por modificação.

> Na adaptação do Sistema para a cultura norte-americana, Boleslavski o dividiu em três eixos: espírito (ou alma), intelecto e corpo. Para ele, o ator precisava desenvolver o corpo em treinamento diário com exercícios de "ginástica, ginástica rítmica, dança clássica e interpretativa, esgrima, todo o tipo de exercícios respiratórios e exercícios de impostação de voz, dicção, canto, pantomima, maquiagem"; desenvolver o intelecto com aulas de história da arte e de dramaturgia; e a alma, "o fator mais importante da ação dramática, com exercícios de relaxamento, concentração e memória afetiva" (BOLESLAVSKI *apud* SANTOS, 2021, p. 60). Isto é, o treinamento deveria abranger tanto os meios externos de expressão, quanto o trabalho interno do ator. (...) "O que defendemos nesta escola é que não é suficiente viver um papel apenas uma vez e depois representá-lo várias vezes. O ator deve viver o papel cada vez que o apresentar", postulava Boleslavski, invocando o conceito de *perejivánie* ou "experiência do vivo" de Stanislavski. A forma de conseguir essa "vivência" seria o uso da memória afetiva aliada à imaginação (SANTOS, 2021, pp. 60, 61).

É pouco provável que Stanislavski utilizasse na preparação física de seus atores "ginástica, ginástica rítmica, dança clássica e interpretativa, esgrima, todo o tipo de exercícios respiratórios e exercícios de impostação de voz, dicção, canto, pantomima, maquiagem", como recomendava Boleslavski em seus ensinamentos no *Lab*. Tal recomendação se assemelha mais aos processos de trabalho com o ator das escolas de interpretação do século XIX. Fica aqui uma sugestão de pesquisa.

Outro aspecto que chama a atenção no que diz respeito aos estudos de Stanislavski é a ênfase na questão da memória afetiva e do recurso à imaginação. Por serem dois conceitos stanislavskianos ligados ao trabalho do ator voltado para si mesmo, ou seja, ao trabalho interno tradicionalmente associado ao que se costumou designar como o "primeiro Stanislavski", estabeleceu-se a crença de que o que Boleslavski ensinou no *American Laboratory Theatre* estaria ligado apenas aos primeiros estudos do mestre realizados ainda no início do século XX, o que pode ser corroborado pelo fato de Boleslavski ter deixado de trabalhar com Stanislavski em 1917. Além disso, a mesma ênfase aparecerá nos trabalhos do *Group Theatre* e vai se tornar o pomo da discórdia entre Lee Strasberg e Stella Adler, numa disputa que acompanhou estes dois artistas até o fim de suas vidas e ainda hoje divide mentes e corações *(sic)*.

Segundo Santos, a memória afetiva pode ser subdividida em dois tipos, a saber: "a sensorial se refere a memórias mais próximas dos cinco sentidos, geralmente pouco

associadas às emoções, enquanto a memória emotiva diz respeito especificamente à recriação de episódios de alta carga emocional para o ator" (SANTOS, 2021, pp. 61-62). Stanislavski entendeu que quando o ator recorria a lembranças de situações e fatos de seu passado, muitas vezes isto podia desencadear respostas psicofísicas carregadas das emoções ligadas às lembranças em questão. Isto, segundo ele, já acontecia naturalmente na vida real quando, por exemplo, sentimos um cheiro ou ouvimos um som[43]. A questão tornou-se, portanto, encontrar uma maneira de fazer com que o ator pudesse escolher o momento de reviver suas emoções. Para tanto, bastaria encontrar os elementos que pudessem funcionar como estopim, ou como gatilho para desencadear o processo. O ator, diretor e professor norte-americano Robert Lewis (1909 – 1997) descreve a ideia básica de Stanislavski para a memória afetiva do ator:

> A ideia dele era a de que se o ator, tranquilamente, relaxado, relembrar algum incidente em sua vida que no momento o tenha tocado fortemente, e se ele puder rememorar e recriar em sua mente as circunstâncias materiais daquele momento (onde ele estava, quem estava lá, o que aconteceu, a que horas, em que local e em que ambiente), e começar a revivê-lo – não se trata de lembrar como ele se sentiu, e é aí que muita gente se engana – é possível que uma emoção semelhante à que ele sentiu naquele momento retorne (LEWIS *apud* SANTOS, 2021, p. 27). [E Boleslavski complementa:] gradualmente, você gastará menos e menos tempo para tanto. Será simplesmente como recordar uma canção. Por fim, a chispa do pensamento há de ser suficiente. (...) Com a prática, uma simples sugestão fará você "ser" o que desejar. Então, use as palavras do autor e, se a sua escolha for correta, elas hão de soar sempre com viço, sempre vivas! Você não terá necessidade de representá-las. (...) Necessitará apenas ter perfeita técnica corporal a fim de projetar toda e qualquer emoção que pretenda expressar (BOLESLAVSKI *apud* SANTOS, 2021, pp. 27-28).

Apesar dos exercícios relativos ao estudo e à ativação da memória afetiva serem, de fato, importantes nos trabalhos desenvolvidos por Boleslavski no *American Laboratory Theatre*, segundo Santos, a ideia de que seus alunos desenvolveram uma visão limitada dos ensinamentos stanislavskianos, dominando apenas os conceitos trabalhados no Primeiro Estúdio do TAM, é equivocada. Segundo a autora, são vários os argumentos que mostram que

[43] É interessante observarmos de que maneira conceitos como "memória afetiva, sensorial e emotiva" reaparecem hoje em dia em discursos de atores. Em entrevista para esta pesquisa, o ator Leonardo Medeiros, por exemplo, conta que estudou com Luther James (1928 – 2006), ator e diretor que lecionou no *Actors Studio*. "O Luther James era um grande professor. Ali tem Stanislavski, e tem Lee Strassberg que faz essa tradução para o cinema americano. O James instrumentalizava o ator numa coisa que a gente pode chamar de 'memória emotiva' ou 'memória emocional'. Era um trabalho no qual ele te colocava num estado que era muito parecido com meditação. A ideia era a seguinte: "veja bem, ator, dentro de você existe um material de memórias e de emoções que você pode acessar quando você quiser. Então, você usa essas técnicas de meditação e você vai chegar onde você quer". Mas cada um ia para um lugar muito específico. Então, você tem memórias sensitivas também: você lembra do cheiro da casa da tua avó, se lembra que o chão era de taco, se lembra da temperatura do chão. Aí, você lembra de um alimento, do pêssego que foi oferecido, sente o gosto, tem toda a relação emotiva, com aquele universo, de sensações. Então, é muito sensorial também. Que quando você acessa a experiência, é como se você abrisse uma gaveta, de uma biblioteca muito vasta, e você vai abrir ali uma gaveta específica, e você vai tirar lá de dentro, aquilo que te interessa (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

Boleslavski não trabalhava apenas os conceitos ligados ao "primeiro Stanislavski", aos aspectos psicológicos do trabalho do ator. Primeiro porque, em seu livro sobre atuação intitulado *Acting: the First Six Lessons*, lançado em 1933, portanto, antes da publicação de *An Actor Prepares*, o primeiro livro focado no sistema de atuação lançado em 1936 por Stanislavski, Boleslavski dedica um capítulo inteiro à discussão das "ações físicas". Segundo que o próprio Lee Strasberg, quando confrontado com esta suposta deficiência, sempre afirmou que a ideia das ações físicas fazia, sim, parte dos ensinamentos que recebeu no *Lab*. Por fim, os trabalhos de Maria Ouspenskaya junto aos alunos parecem ter aplicado os conceitos aparentemente ligados ao "último Stanislavski" já na década de 1920, como relata Santos:

> [A pesquisadora] Elena Vássina admite que acreditava que a dupla de professores do *Laboratory Theatre* focara seu trabalho nos elementos do Primeiro Estúdio [do TAM], sobretudo na memória afetiva, mas que hoje percebe que ambos deram passos à frente. A pesquisadora explica que, para Boleslavski, "o enfoque principal do método será a ação enquanto meio principal para se chegar à construção da personagem cênica", e que foi Maria Uspenskaia quem introduziu pela primeira vez nos Estados Unidos a prática de improvisações, os *études*, mais vinculados ao último período de Stanislavski (SANTOS, 2021, p. 62). A informação é corroborada, por exemplo, pelo relato do ator e crítico Francis Ferguson [1904 – 1986], que assumiria aulas no último ano do *Lab*. Ele conta que Uspenskaia, conhecida pela dureza de suas críticas, indagava aos alunos "E então, que tal a ação?" e "logo começava a ensinar a partir de '*études*', improvisações sobre as situações mais variadas" (FERGUSSON *apud* SANTOS, 2021, p. 62).

Se Ouspenskaya já usava o que o próprio Stanislavski convencionou chamar de *études* com seus alunos do *American Laboratory Theatre*, esta parece ser a prova definitiva de que os dois atores egressos do TAM que comandaram os trabalhos no *Lab* de fato não aplicaram na escola um sistema baseado exclusivamente nos primeiros estudos de Stanislavski, ou melhor dizendo, nos aspectos "psicológicos" do sistema. Resta ainda saber como era, na década de 1920, o trabalho dos *études* aplicados por Ouspenskaya e o quanto eles já continham o formato que assumiram no final das pesquisas de Stanislavski, na década de 1930. Ainda sobre os *études*, é importante frisar que o termo se refere ao processo de trabalho, às etapas desenvolvidas pelo mestre na construção cênica de um espetáculo junto aos atores e que este processo passava necessariamente por uma construção baseada no princípio das "ações físicas" que ganham maior ênfase nos trabalhos do "último Stanislavski". Em carta escrita em 1936 para a tradutora e editora de suas obras em inglês Elizabeth Hapgood (s.d.), portanto, apenas dois anos antes de sua morte, o próprio Stanislavski descreve o processo que usava à época para a construção de um novo espetáculo:

> **Agora nós fazemos assim**: hoje lemos a nova peça e no dia seguinte já a atuamos. O que pode ser atuado dessa peça? No texto está escrito que o senhor X entra na sala do senhor Y. Você sabe entrar na sala? Então entre. Digamos que no texto da peça esteja escrito que na sala acontece o encontro de dois velhos amigos. Você sabe como dois velhos amigos se encontram? Então se encontrem. Eles trocam suas ideias. Você se lembra do sentido delas? Então diga. Como? Não se lembra das palavras? Não faz mal, use as suas próprias. Não se lembra da sequência da conversa? Não faz mal, eu lhe dou dicas de como se desenrolam os assuntos. E assim percorrem a peça inteira, de acordo com as ações físicas. É mais fácil manejar e dirigir o corpo do que o inconstante sentimento. Por isso, é mais fácil criar essa linha física do papel do que uma linha psicológica. Mas será que a linha física pode existir sem a linha psicológica, se a alma é inseparável do corpo? É claro que não. Por isso, junto com a linha física, a linha interna do papel surge por si mesma. Essa técnica distrai a atenção da criação do sentimento, deixando-a para o subconsciente, o único que o tem e que sabe dirigi-lo corretamente. Graças a isso, evita-se a violência contra a emoção, obrigando a própria natureza a trabalhar. Quando, ao criar a linha física, o ator começa de repente a sentir a linha interna, psicológica do papel, sua surpresa e alegria são imensas. Parece-lhe que aconteceu um milagre. É claro que esse método exige uma técnica, na elaboração da qual estou trabalhando agora. Revelei a você o segredo de meu laboratório" (STANISLAVSKI *apud* VÁSSINA, 2015, pp. 126-127 – grifo meu).

Pelo trecho da carta acima fica claro que se trata de um procedimento relacionado àquele momento do trabalho de Stanislavski, pelo menos dos anos próximos a escritura da carta. Isso coloca novamente a questão: como, de fato, eram os *études* aplicados por Ouspenskaya no *Lab*, na década anterior? É pouco provável que obedecessem ao padrão descrito por Stanislavski em 1936. Seja como for, os *études* abrem espaço para o improviso dos atores que passam a trabalhar, em um primeiro momento, não mais com o texto, mas com as "ações físicas". Estas ganharam importância no processo a ponto de se tornarem a ferramenta primeira dos ensaios da cena desenvolvidos pelo mestre no final da vida[44]. Também se confirma que não houve uma simples troca do estudo psicológico pelo físico. Isto já fica claro se entendemos que, por "ação física", Stanislavski não está se referindo simplesmente às ações do corpo do ator. Às ações corporais correspondem motivações psicológicas ou os "impulsos psíquicos", como alguns preferem dizer. Trata-se, portanto, de "ações psicofísicas": a toda ação externa corresponde uma motivação interna o que refaz a ligação entre corpo e alma que Stanislavski sempre fez questão de frisar desde o início de seus estudos.

> O segredo é que as ações físicas não podem existir apenas por si mesmas. Elas são mortas quando são realizadas, por si só e para si. As ações físicas são reanimadas por dentro, pelos impulsos psíquicos que justificam o trabalho do corpo. A própria natureza humana baseada na ligação do corpo com a alma, exige esta justificação. Por sua vez, é dos impulsos psíquicos que se cria a outra linha, a do sentimento interior. Assim, existem duas linhas que dependem uma da outra e que influenciam uma à outra: as linhas do corpo e da alma. Por meio da acessível e estável linha do corpo e de suas ações físicas, conhecemos a outra, menos acessível e menos estável, isto é: a

[44] Trata-se de um processo bastante semelhante ao "levantamento das cenas" realizado pela preparadora de elencos brasileira Fátima Toledo, como veremos.

> linha da alma com seus sentimentos e impulsos interiores. Pouco a pouco e cada vez mais, o artista familiariza-se com a linha da alma e do sentimento. Quando ele se acostumar completamente, a linha dos impulsos dos sentimentos poderá se tornar o principal e dirigirá as ações físicas do intérprete do papel (STANISLAVSKI *apud* VÁSSINA, 2015, p. 128).

O trecho acima foi retirado por Vássina de um dos últimos textos[45] escritos por Stanislavski antes de morrer. Nele, fica evidente que o mestre não abandonou os elementos gerados pela memória afetiva. "Só que na última etapa de sua busca ela era incorporada às ações físicas, o que resultou numa síntese, na fusão dos elementos básicos do Sistema. As emoções podem [até] ser provocadas com a ajuda da ação, mas são criadas somente a partir da memória afetiva do ator" (VÁSSINA, 2015, p. 126). O processo dos *études* leva à construção de uma linha de ações físicas criadas pelo próprio ator a partir de si mesmo, de seus próprios recursos. Este caminho, que inicialmente não está vinculado ao texto e, como um todo, é apenas orientado pelo diretor, devolve significativamente ao ator sua autonomia sobre o processo de criação e, neste aspecto, se assemelha muito aos processos dos "laboratórios de criação" desenvolvidos pelos preparadores de elenco no cinema brasileiro contemporâneo, como veremos. Sobre os objetivos deste "ultimíssimo Stanislavski", Vássina diz:

> O "novo método" visa o desenvolvimento da personalidade artística do discípulo/ator-criador à base de sua independência na elaboração de *études* e improvisações livres a partir da descoberta de si mesmo no papel e do papel em si mesmo (VÁSSINA, 2015, p. 124). [E Stanislavski aconselha os atores:] "desde os primeiros passos na abordagem ao papel, é necessário guardar de todas as maneiras a sua própria, espontânea, livre e sincera relação com ele e sua opinião individual sobre a vida da nova peça e do papel. Por isso, não se entreguem logo e por inteiro ao poder alheio (ou seja, o poder do diretor ou do autor) e não percam a si mesmos na criação" (STANISLAVSKI *apud* VÁSSINA, 2015, p. 124).

Stanislavski viu e reviu durante toda a sua vida os conceitos criados na tentativa de instrumentalizar os atores em seu processo criativo. O objetivo principal sempre foi decifrar o "mistério" de como fazer a ligação entre os aspectos internos, psicológicos, com a manifestação, ou expressão, nas ações concretamente realizadas pelo corpo em cena. Em certo sentido, negou o Paradoxo de Diderot ao "não aceitar" que o ator simplesmente represente ou externalize as coisas tendo em vista que, como propunha o filósofo iluminista, "não há como dominar" as emoções para usá-las quando isto convém ao ator. Na busca pelo "domínio" dos aspectos psicológicos da atuação, pelo acesso aos sentimentos e às emoções, propôs que o ator se investigasse a si mesmo, que usasse, por exemplo, a ferramenta da memória emotiva para

[45] Segundo Elena Vássina, trata-se do último texto publicado em russo e ainda inédito no Brasil intitulado *Abordagem à Criação do Papel, Descoberta de si mesmo no Papel e do Papel em si mesmo.*

acessar a linha de impulsos que, segundo ele, nascem no inconsciente e provocam as emoções que afloram no corpo. Por isto mesmo, nos primeiros anos de trabalho, investia um longo período na preparação dos atores para a montagem de uma peça, momento em que desenvolvia trabalhos das chamadas leituras de mesa e discutia pormenorizadamente as características psicológicas das personagens e as motivações para cada cena. Neste processo, usando as circunstâncias dadas, aquelas previstas pelo próprio autor do texto, mas também lançando mão da imaginação do ator que completava os elementos não pensados pelo dramaturgo, procurava dominar todos os aspectos da montagem antes de iniciar a encenação propriamente dita. Deste modelo de processo, colheu resultados significativos, senão não teria sido disputado a tapas *(sic)* pelo resto do mundo na tentativa de ver quem iria ficar com o mérito da herança do mestre, disputa que, ao que tudo indica, ainda não chegamos ao fim.

Mas, apesar dos resultados alcançados, Stanislavski parece ter chegado à conclusão que o caminho do "domínio dos aspectos psicológicos" era, como supunha Diderot, impossível. Tratava-se de "colocar rédeas" no subconsciente. Como o processo, segundo ele próprio, tem duas linhas que se comunicam e se realimentam mutuamente, resolveu deslocar seu olhar para a outra linha, a das ações físicas, a da expressão. E percebeu que esta é a que, de fato, está disponível para o trabalho; esta é controlada pelo consciente. Por outro lado, Stanislavski sempre teve consciência de que a "autoria" da execução de uma ação é de quem a executa, mesmo que outros a instruam. Diante disto, lançou-se à tarefa de encontrar os meios de auxiliar o ator no processo de construção de uma linha de ações físicas que pudessem funcionar como a estrutura geral da construção cênica tanto para estudos quanto para montagens de espetáculos propriamente ditas.

Uma vez "levantada" a estrutura das ações, procurava motivá-la com os elementos psicológicos compostos a partir das circunstâncias dadas no texto, somadas à imaginação do ator. Desta forma, em um processo contínuo de aproximações entre o trabalho concreto, as ações, e o trabalho intelectual, procurava alimentar uma linha e outra na expectativa de ver nascerem as motivações psicológicas para cada ação, levando o ator à tão desejada "verdade cênica". Neste caso, podemos nos colocar a seguinte questão: quem garante que os "impulsos psicológicos" vão, de fato, surgir e dar vida às ações corporais do ator? A experiência concreta dos estudos e das montagens desenvolvidos por décadas por Stanislavski mostrou que, de uma forma ou de outra, isto quase sempre acaba acontecendo, mesmo que não se tenha o domínio sobre o inconsciente. Até porque, se este domínio fosse possível, o ator se transformaria em uma "máquina de atuar" e o sonho de Gordon Craig em busca da sua supermarionete estaria concretizado *(sic)*.

É pouco provável que em 1931, quando fundaram o *Group Theatre* em Nova York, os artistas norte-americanos tivessem este tipo de consciência do sistema stanislavskiano. Quando Harold Clurman (1901 – 1980), Lee Strasberg (1901 – 1982) e Cheryl Crawford (1902 – 1986) decidiram fundar a sua própria trupe teatral "sonhavam (...) em ter um grupo em que se pudesse prestar atenção ao desenvolvimento dos atores, e em que os ensaios constituíssem um processo contínuo de ensino e aprendizado" (SANTOS, 2021, p. 67). O que chamou a atenção de Clurman em relação ao repertório do TAM, quando este passou por Nova York, foi a qualidade da dramaturgia: os textos encenados falavam de valores universais, tinham um "significado para o ser humano de todos os tempos" (CLURMAN *apud* SANTOS, 2021, pp. 67-68). Já para Strasberg o que realmente o havia impressionado era a grande qualidade da atuação conjunta: o grupo não trabalhava com uma "estrela" que ancorava um elenco com desempenhos desiguais, como acontecia no teatro norte-americano à época. Era possível ver a verdade cênica na menor das personagens e uma intensa relação entre todos em cena. Era, de fato, um teatro de conjunto.

> O objetivo de se constituir um teatro de *ensemble*, sem estrelas individuais, nos moldes do Teatro de Arte de Moscou, foi declarado desde o início das reuniões[46]. A ideia de começar os trabalhos do coletivo com um retiro de verão também foi inspirada pelo TAM, numa proposta de [Leopold] Sulerjítski [1872 – 1916], que tinha o ideal de uma "comunidade fora dos centros urbanos, onde o fazer teatral estaria relacionado ao trabalho na terra", e que conseguiria concretizá-lo por algumas temporadas de verão numa terra comprada por Stanislavski na Crimeia, em 1915 (SANTOS, 2021, p. 69). (...) Do ponto de vista da interpretação, a meta [no *Group Theatre*] era acabar com a atuação indicativa, demonstrativa, e desenvolver os atores para que tivessem verdade, autenticidade e humanidade, qualidades que, para os membros do GT[47], faltavam mesmo às melhores produções teatrais de então, as quais consideravam "a antítese da experiência humana". Os atores seriam treinados não apenas para serem bons individualmente, mas para terem uma unicidade enquanto coletivo, formando um "corpo orgânico", como acontecia com o elenco das peças do TAM (CLURMAN *apud* SANTOS, 2021, pp. 69-70).

Enquanto Clurman cuidava da direção geral e das questões ligadas à dramaturgia e Crawford fazia a administração e produção, Lee Strasberg era o professor de interpretação e diretor artístico do grupo. Santos informa que o treinamento dos atores se desenvolveu, sobretudo, a partir de exercícios de "improvisação (de situações análogas às das peças e de

[46] Harold Clurman comandou semanas de reuniões com atores para falar sobre o modelo de trabalho que pretendia imprimir no *Group Theatre*. Por estas reuniões, passaram enxurradas de novos atores querendo ver se a proposta lhes interessava. "A então desconhecida atriz Katherine Hepburn [1907 – 2003] chegou a participar de uma das conversas de recrutamento de Clurman e fugiu porque não queria "desaparecer em um grupo, queria ser uma estrela" *(sic)* (SANTOS, 2021, p. 69).

[47] GT é a abreviação usada por Santos para *Group Theatre*.

cenas da peça ditas nas palavras do próprio ator) e memória afetiva (relembrar detalhes de eventos da vida pessoal do ator)" (SANTOS, 2021, p. 71). Segundo Clurman, apesar dos resultados iniciais terem sido promissores, logo surgiram resistências ao trabalho de Strasberg. Fosse porque o diretor desse "ênfase excessiva" aos exercícios de memória afetiva, fosse porque os atores considerassem seus métodos "autoritários" e sua postura "arrogante", o fato é que, para muitos, o processo era bastante "invasivo". Os relatos que seguem, mostram as insatisfações de alguns dos membros do *Group Theatre* sobretudo em relação ao trabalho de Strasberg sobre a memória afetiva:

> [Stella] Adler explica que seu desentendimento central com Strasberg estava na insistência de que ela desenvolvesse seus personagens por meio da memória afetiva, processo que ela detestava. "Eu não queria pensar em quando eu fiquei movida pela minha irmã quando ela vomitou (risos). Eu não gostava dessa coisa. Eu queria estar dentro da lógica dramática do autor, e do personagem do autor. E eu briguei muito com o Strasberg por isso". Para ela, o teatro existia "noventa e nove por cento através da facilidade da imaginação", e Strasberg teria insistido que a imaginação era "secundária" (SANTOS, 2021, p. 77).
>
> Sanford Meisner [1905 – 1997] foi um dos que tomaram o lado de Adler contra o exercício da memória afetiva: "Atores não são cobaias para serem manipulados, dissecados e deixados sozinhos de maneira puramente negativa. Nossa abordagem não foi orgânica, ou seja, não foi saudável", explicava o ator e diretor. Em sua visão, "o *Group* pegou pessoas introvertidas e intensificou sua introversão", pois Strasberg e Clurman agiam como "psiquiatras amadores", e utilizavam "procedimentos que provocavam surtos físicos e emocionais entre os membros do grupo, sendo que alguns destes nunca se recuperaram da experiência" (MEISNER *apud* SANTOS, 2021, p. 84).
>
> A atriz Phoebe Brand [1907 – 2004], em relato sobre sua experiência no *Group Theatre*, aborda a questão: Cheguei ao ponto em que não tinha mais estômago para a memória afetiva. Eu me doei por um tempo – é valioso para um jovem ator passar por isso, mas é muito focado no sujeito. Isso produz um estilo de atuação temperamental, pessoal e autoindulgente. Parte-se do princípio de que um ator é um mecanismo emocional que pode simplesmente ser ativado. A emoção não pode ser trabalhada dessa maneira – ela deve ser mais um resultado de ações verdadeiras em determinadas circunstâncias. Lee (Strasberg) insistiu em trabalhar cada pequeno momento da memória afetiva; nós sempre estávamos rememorando nossas vidas (BRAND *apud* SANTOS, 2021, p. 86).

O embate envolvendo os exercícios de memória afetiva aplicados por Strasberg no *Group Theatre* se acirraram quando a atriz Stella Adler (1901 – 1992) teve a oportunidade de trabalhar por duas semanas diretamente com Stanislavski que se recuperava de um tratamento médico em Paris, em 1934. Dos membros do grupo, "Adler talvez fosse a atriz com carreira anterior mais proeminente, tendo atuado desde pequena ao lado de seu pai Jacob

[Pavlovich Adler] [1855–1926], a lenda do teatro ídiche[48], e alcançado o sucesso na Broadway e nos *vaudevilles*" (SANTOS, 2021, p. 76). Estudou no *American Laboratory Theatre*, onde conheceu Harold Clurman com quem se casou. O marido a trouxe para o *Group Theatre*, mas Adler nunca se adaptou ao esquema do teatro de grupo, como, aliás, declarou várias vezes durante a vida. Tinha especial aversão ao processo com a memória afetiva pois, segundo ela, passou a atuar de maneira muito pior a partir de então. Quando encontrou Stanislavski em Paris, a atriz estava sob o impacto negativo da temporada da peça intitulada *Gentlewoman*, "o mais recente espetáculo do *Group*, cuja temporada se encerrara precocemente, (...) protagonizada por Stella Adler" e mal recebida tanto pelo público quanto pela crítica, "o que afetou muito sua protagonista" *(Idem*, p. 78). O Próprio Stanislavski dá conta do encontro com Stella Adler:

> Chegou em Paris para falar comigo uma mulher completamente enlouquecida. Eu já a conhecia da América. Era uma atriz muito dotada. Tinha trabalhado no teatro, depois saiu e entrou na escola para aprender o meu sistema. Não sei o que Boleslavski e Uspenskaia lhe ensinaram na escola, mas quando ela terminou o curso e voltou para o teatro [...] interpretava pior do que antes. Tomada de pavor, atirou-se contra mim [...] e gritou: "O senhor acabou comigo! E agora o senhor tem que me salvar! O que é que o senhor fez comigo?" Dizia que o meu método tinha se espalhado pela América e de repente, ela, uma atriz talentosa, tendo estudado segundo o meu sistema, perdera o seu talento. Tive que trabalhar com ela pelo menos para recuperar a reputação do meu Sistema (STANISLAVSKI *apud* SANTOS, 2021, p. 78).

Era 1934. Além de ter trabalhado diretamente com o mestre, que, segundo afirmava Stella Adler, teria lhe garantido que não usava mais a memória emotiva em seus processos de trabalho, a atriz trazia em sua bagagem a cópia que fez de um "organograma completo com todos os elementos do Sistema" (SANTOS, 2021, p. 81). Este organograma[49] só veio a público em 1936, quando da publicação de *An Actor Prepares*, nos Estados Unidos. Munida do organograma inédito, em uma reunião que convocou com todos os membros do *Group Theatre*, Stella distribuiu cópias aos colegas e, referindo-se especificamente à memória afetiva que tanto odiava, decretou: "Não tem mal-entendido. Stanislavski esclareceu muito bem esses pontos que foram superestimados e mal compreendidos pelo ponto de vista de Lee" (STELLA *apud* SANTOS, 2021, p. 82).[50] No que Strasberg, segundo relatos de antigos

[48] O ídiche é uma língua da família indo-europeia, pertencente ao subgrupo germânico, tendo sido adotada por judeus, sobretudo na Europa Central e Oriental na Idade Média.

[49] Uma cópia deste organograma está no anexo 3 deste trabalho.

[50] Segundo Santos, esta fala, na verdade, foi dita por Stella Adler no documentário intitulado *Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theatre*, da série *American Masters*, produzido pela PBC, nos Estados Unidos, em 1989. A cena que descrevo é fictícia em relação a autenticidade da fala. Mas o conteúdo da acusação feita por Adler a Strasberg à época da reunião do *Group Theatre* após seu encontro com Stanislavski era

membros do *Group Theatre*, teria retrucado: “Stanislavski não sabe! Eu sei!” Ou ainda: “Stanislavski está errado, eu estou certo! E nós vamos continuar fazendo assim!” (SANTOS, 2021, p. 81).

O organograma mostrava claramente que uma parte do trabalho de Stanislavski era, de fato, dedicada aos elementos interiores do trabalho do ator, mas também que havia uma outra parte tão importante quanto esta primeira que se debruçava sobre a questão da expressão destes aspectos interiores. Mas Stella não se debatia com Strasberg por isto. O que ela reivindicava é que os aspectos ligados à imaginação do ator, segundo a última versão do Sistema stanislavskiano, eram mais importantes, ou até mesmo que haviam substituído a questão da memória afetiva no levantamento das emoções. Na verdade, o esquema mostra “a Imaginação em pé de igualdade com a Memória Emocional – e não de superioridade, como Adler costumava defender – ocupando os números 16 e 17 do organograma, respectivamente” (SANTOS, 2021, p. 82). Segundo Clurman, ao longo do tempo, Strasberg foi incorporando vários dos elementos do organograma em seus trabalhos com o grupo. Em seu livro intitulado *Um Sonho de Paixão: o Desenvolvimento do Método*, falando sobre o Método do *Actors Studio* e já sob a perspectiva do tempo, Strasberg escreveu:

> O Método baseou-se nos princípios e procedimentos do Sistema de Stanislávski. [...] Em virtude das várias discussões e má interpretações quanto ao que seria ou não o “Sistema”, mais a confusão existente sobre os períodos iniciais e os posteriores do trabalho de Stanislávski, não quis torná-lo responsável por nossas possíveis faltas (...) Nossa preocupação, nessa época, era mais com a aplicação prática do que com a teoria. Foi um meio de testar o que tínhamos aprendido com o sistema de Stanislávski segundo nos fora apresentado por nossos próprios professores [Boleslavski e Uspenskaia]. Foi, também, uma tentativa de checar nosso conhecimento e capacidade, usando tais princípios, de alcançar nossos próprios resultados sem imitar o que Stanislávski e seus seguidores executaram (STRASBERG *apud* SANTOS, 2021, p. 83).

Em 1941, o *Group Theatre* se dissolveu em função de vários problemas, mas, sobretudo por questões financeiras. Em 1947, três dos ex-integrantes do grupo, Elia Kazan (1909 – 2003), Cheryl Crawford e Robert Lewis (1909 – 1997), fundaram o *Actors Studio*, uma entidade voltada para a pesquisa e os estudos para diretores, dramaturgos, mas, sobretudo, para o trabalho de interpretação dos atores. Ao longo do tempo, o sistema de trabalho desenvolvido para os atores recebeu o nome de *Method Acting*, ou simplesmente, o Método, baseado nos

exatamente este. Já as falas de Strasberg que aparecem neste trecho foram, segundo relatos posteriores de membros do próprio grupo, ditas por ele na reunião em questão.

ensinamentos de Constantin Stanislavski, mas, evidentemente, a partir das experiências sobre a arte de interpretar realizadas nos dez anos de trabalhos do *Group Theatre*.

> Embora fosse um espaço de aprendizado, o *Actors Studio* não seria uma escola, mas um lugar de experimentação. O estúdio teria uma pesquisa própria em busca do estabelecimento de um vocabulário em comum entre atores e diretores que trabalhassem a partir de um mesmo conjunto de técnicas e princípios herdados do *Group Theatre*. "O *Actors Studio* é, obviamente, a continuação de uma tradição representada pela existência do *Group Theatre*, e um dos objetivos para a sua formação era que eu não queria que aquela tradição desaparecesse", conta [Elia] Kazan. O intuito era "dar ao ator uma espécie de 'pátria artística', criando um lugar, um lugar do intérprete, em que o ator pudesse encontrar seus companheiros para desenvolver questões de seu ofício e lidar com seus problemas artísticos em um ambiente sério e simpático", [completa Kazan]. O *Actors*, a princípio, também não se constituiria como companhia de teatro nem produziria espetáculos, a fim de permitir que os atores se exercitassem sem a pressão de um resultado profissional ou prazos de estreia (SANTOS, 2021, pp. 95-96).

Apesar de não querer deixar a tradição de pesquisa da interpretação que existia no *Group Theatre* morrer, Kazan deixa claro em vários de seus depoimentos que não se sentia a pessoa ideal para o trabalho de pesquisa e ensino para os atores. Em função disto, chamou Robert Lewis, também ex-integrante do Group, para comandar a turma dos estudantes "avançados", enquanto ele cuidaria dos "iniciantes". "Bobby tinha características que Lee não tinha: simplicidade, clareza e senso de humor. Bobby enfatizou o lado mais ousado e imaginativo da atuação, em vez de enfatizar o evento emocional interior" (KAZAN *apud* SANTOS, 2021, p. 97). Foram vários os professores que trabalham no *Actors Studio* em seus primeiros anos, quase todos vindos do extinto *Group Theatre* ou, de alguma forma, ligados a ele. Não havia uma abordagem unificada entre os professores. Cada um parecia trabalhar segundo sua própria visão do que seria o Sistema desenvolvido por Stanislavski. Entre idas e vindas, finalmente Lee Strasberg começou a trabalhar ali, até ser oficialmente nomeado seu diretor artístico.

> Assim, o *Actors Studio* se configura mais ainda como um laboratório para atores que já tivessem treinamento prévio de corpo e de voz e que quisessem aprimorar o trabalho interno, no qual Lee Strasberg notoriamente focara sua pesquisa do Método. Embora houvesse encontros com outros professores/moderadores (entre eles atores do próprio estúdio), cada um com uma abordagem particular, era a linha de Strasberg que prevalecia na instituição (SANTOS, 2021, p. 102). (...) A atriz Kim Hunter [1922 – 2002] completa que o entusiasmo dos atores já profissionais era poder se exercitar em papéis que o teatro comercial não lhes ofereceria normalmente: "[O estúdio] foi formado como um lugar seguro onde a pessoa poderia cometer grandes erros e [isto] não importava. E frequentemente você aprendia mais quando você cometia erros do que quando você era perfeito". (...) Nos anos 1960, contudo, essa liberdade para errar acabaria. Strasberg começa a trazer diretores e produtores de destaque para assistir às sessões, e o estúdio aos poucos se pareceria mais com um lugar para fazer audições do que com um laboratório de experimentação. Atores que participavam das aulas

> eram convidados para produções no teatro e no cinema desde o início do *Actors*, mas, agora, parecia que a finalidade principal da instituição era essa (HUNTER *apud* SANTOS, 2021, p. 103).

Enquanto Strasberg seguiu o seu sincero interesse pela pesquisa do trabalho do ator[51], aprofundando seus aspectos interiores e criando e recriando maneiras de auxiliar os atores na expressão das emoções, Elia Kazan ficou livre para estender seus interesses como diretor de teatro também para o cinema. Antes dele, outros já haviam levado os ideais de interpretação naturalista de Stanislavski para as grandes telas de cinema. Boleslavski tornou-se diretor em Hollywood depois de deixar o *American Laboratory Theatre*. O fim do *Group Theatre* se deveu em parte porque, se no início o grupo rechaçava e tinha como regra que seus membros não cederiam às tentações da indústria cinematográfica, no final, esta regra se inverteu com o próprio Clurman tentando trilhar este caminho, liberando os demais membros do grupo para fazerem o mesmo, além de incorporar nos trabalhos do grupo alguns atores hollywoodianos ávidos por entender o que havia de "especial" que tornava o trabalho coletivo tão significativo em relação aos resultados atingidos. Mas, de todos, coube a Elia Kazan o melhor filão da indústria do cinema.

> Se na década de 1930 e 1940 foram os atores e diretores do *Group Theatre* que começaram o movimento de transposição do Método dos palcos para as grandes telas, quem o consolidou como modo de atuação hegemônico no cinema estadunidense foi Elia Kazan. Sua obra fílmica reformulou a atuação cinematográfica a partir dos anos 1950, sobretudo depois do lançamento de duas de suas mais bem-sucedidas parcerias com o ator símbolo do Método, Marlon Brando[52]. A versão para cinema da peça de Tennessee Williams [1911 – 1983], *Um bonde chamado desejo* (*A streetcar named desire*), lançada em 1950, e o longa-metragem *Sindicato de Ladrões* (*On the Waterfront*), de 1954, tornaram-se marcos que determinariam o rumo do cinema clássico ocidental (SANTOS, 2021, p. 104). Segundo Robert Cornifield (s.d.), Kazan "codificou e aprofundou um movimento em direção a uma caracterização complexa e um senso fílmico mais vívido da realidade, [...] aliado a uma atuação intensa e emocionalmente carregada". Para ele, a câmera de Kazan capturava "um novo refinamento de detalhes emocionais, uma exibição legível de vulnerabilidade e pensamento" (CORNIFIELD *apud* SANTOS, 2021, p. 104).

Se a câmera de Kazan, de fato, mostrou "um novo refinamento de detalhes emocionais, uma exibição legível de vulnerabilidade e pensamento", conforme diz Cornifield, isso se deve, em grande parte, a uma mudança do estilo de interpretação que nasceu já durante

[51] Segundo Harold Clurman, "Strasberg era um fanático da emoção real. Tudo era secundário a isso" (CLURMAN *apud* SANTOS, 2021, p. 71).

[52] Em seu trabalho intitulado *Marlon Brando – O "Jovem Rebelde" e o "Padrinho": as figuras de um Ator Autor*, o pesquisador Eduardo Bordinhon de Moraes deixa claro que Marlon Brando não é um ator formado pelo Método do *Actors Studio* e, sim, por Stella Adler que, desde o episódio da briga com Strasberg no *Group Theatre* passou a dar aulas e, ao longo dos anos, formou, além de Marlon Brando um conjunto significativo de atores que alcançaram sucesso no teatro e no cinema Hollywoodiano.

as pesquisas realizadas por Stanislavski no Primeiro Estúdio do Teatro de Arte de Moscou. Os estudos, assim como os espetáculos montados por ele no Primeiro Estúdio do TAM aconteciam em espaços pequenos que obrigavam a uma proximidade do ator com o público. Dava-se, assim, o que se convencionou chamar no teatro de "atuação em *close*". Tal proximidade levava quase que necessariamente ao enxugamento dos grandes gestos, a uma menor necessidade de projeção vocal e, sobretudo, ao recurso da interpretação facial, possibilitando um maior detalhamento, um refinamento dos recursos de expressão que a câmera capta com especial qualidade, contribuindo para gerar uma maior impressão de "realidade". Em outras palavras, aproxima a interpretação teatral da cinematográfica, como veremos mais à frente. Neste sentido, o cineasta russo Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953) foi um dos primeiros a perceber que a técnica desenvolvida nos estúdios do TAM se "adequava perfeitamente às necessidades do cinema":

> Devido a essa proximidade do público com o elenco, todos os gestos e entonação exagerados tiveram que desaparecer e todos os meio tons e as nuances sutis adquiriram extrema importância. A ligação íntima incomum entre ator e espectador produziu um sentimento particular de sinceridade e franqueza, dando aos atores a oportunidade de agir como na vida real (PUDOVKIN *apud* SANTOS, 2021, p. 107).

Apesar de ter absorvido em seu trabalho no *Group Theatre* alguns dos elementos previstos no organograma copiado por Stella Adler diretamente de Stanislavski, no *Actors Studio*, segundo Jacqueline Nacache, Strasberg "passa para o primeiro plano, mais do que nunca, os exercícios ligados à memória afetiva" (NACACHE, 2012, p. 108). Isto leva, segundo críticos do Método proposto por Strasberg no *Actors Studio*, à "uma redução" e a um "retrocesso em relação a Stanislavski" (*Idem,* p. 109). No entanto, o crescimento exponencial de importância atingida pelo trabalho do *Actors Studio* em função do seu sucesso nos filmes hollywoodianos a partir dos anos 1950, criaram uma espécie de "febre stanislavskiana" que fez surgir um cem número de escolas de interpretação espalhadas por todos os Estados Unidos nas décadas subsequentes, com a consequente banalização e caricaturização das ideias de Stanislavski. Por outro lado, segundo Nacache, os resultados, de fato, alcançados nas telas não correspondeu à proporção que o fenômeno adquiriu no ensino da arte de interpretar.

> Os filmes dão conta, hoje, de que os objetivos do Método nem sempre foram alcançados. No seu melhor, o estilo de representação não se distingue particularmente das tendências dominantes da representação clássica; como observou Richard Dyer, as intenções do Método são no fim de contas mais conhecidas e identificáveis que as atuações resultantes. No seu pior, em vez de tender para a verdade orgânica almejada por Strasberg, a representação é nervosa, crispada, recorre a uma mobilidade intensa do rosto, a uma expressividade excessiva do gesto, a um espírito de "achado" improvisado que exalta o natural. Nenhum achado parece ter superado em fama o de

> Marlon Brando em *Há Lodo no Cais*[53] (E. Kazan, 1954): conversando com Eva Marie Saint, ele apanha a luva que ela deixa cair, manipula-a e acaba por enfiá-la, assim retendo a jovem que, pouco à vontade, tenta escapar-lhe. O uso do adereço expressivo não é novo, e este exemplo é da ordem da relação entre a representação do ator e o objeto, o "*Ob-jeu*"[54] estudado por François Albéra. Mas aqui não seria possível sem a feminilidade sempre latente de Brando, que lhe permite, ao pôr facilmente a luva, criar um laço virtual com sua parceira (NACACHE, 2012, p. 109).

Há, no entanto, mesmo que de maneira tímida, uma mudança provocada pela interpretação dos atores que, por influência direta ou indireta, passaram a seguir o padrão de interpretação que Strasberg desenvolve no *Actors Studio*, pelo menos no que diz respeito ao trabalhos das "grandes estrelas": enquanto no *star system* dos anos 1930 e 1940 a grande característica da interpretação, sobretudo dos homens, estava calcada no princípio do *underacting*, ou da pouca expressão, com os enquadramentos voltados para os *closes* nos rostos que permanecem como uma "página em branco" à espera da construção de sentido forjada na edição, os atores seguidores ou influenciados pelo Método procuram adicionar o corpo como um todo em seu trabalho de interpretação. Em outras palavras, o corpo ganha importância na interpretação.

> (...) o corpo aflora por fim, modestamente, nesse cinema americano ainda tão petrificado com os interditos. "A cabeça da estrela já não podia viver sem o seu corpo": tê-lo compreendido no momento oportuno foi, segundo Paul Warren, o gênio de Lee Strasberg. Nesses anos 1950, que vêem a derrocada do primeiro sistema hollywoodiano, o que desaparece não é somente a eficácia de um vínculo direto entre produção e exploração [do ator como mercadoria], mas também a presença irreal e radiosa das estrelas, tal como os estúdios as conservavam, fora de campo, fora dos filmes, fora das salas, no imaginário do público. Doravante, é preciso que as estrelas existam, que o seu corpo invada o ecrã[55], que elas façam entrar a personagem em si próprias – o *people acting* inaugurado por Brando (WARREN *apud* NACACHE, 2012, p. 110).

Como sugere Nacache, os anos de 1950 registram em Hollywood um fenômeno que pode ser sintetizado em um "desejo legítimo que os atores tinham de tomar a iniciativa, após um longo período marcado pela sujeição ao *studio system*" (NACACHE, 2012, p. 112), sujeição que predominou nas décadas anteriores. Neste sentido, o Método do *Actors Studio* teria servido mais como um catalizador de uma mudança que aconteceria inevitavelmente naqueles anos. Por outro lado, a própria autora sugere que os princípios stanislavskianos calcados na

---

[53] O título original do filme é *On the Waterfront*. A tradução do livro de Jacqueline Nacache é portuguesa, daí o título dado ao filme em Portugal: *Há Lodo no Cais*. No Brasil, o filme recebeu o título de *Sindicato de Ladrões.*

[54] Jogo de palavras com *Ob*, abreviatura de *objet* (objeto) e *jeu* (representação). Nota do tradutor do livro.

[55] Ecrã ou écran é sinônimo de tela.

construção das personagens a partir do material físico e emocional do próprio ator seriam a maior garantia do ator de cinema de que, diante da fragmentação do processo das filmagens e da necessidade de "entrar e sair da personagem sob o comando" (NACACHE, 2012, p. 113) de um diretor, (têm maior certeza de) conseguiria "acionar-se" com agilidade (para a personagem) sempre que solicitado. A importância dos fundamentos da interpretação naturalista propostos por Constantin Stanislavski é reconhecida por Nacache:

> (...) é preciso que nos rendamos à evidência: apesar de Eisenstein, de Bresson e das formas mais técnicas de representação hollywoodiana, áreas imensas da representação do ator acidental, na segunda metade do século XX, baseiam-se numa inspiração stanislavskiana reduzida às suas ideias fundadoras. Como achava Pudovkin, a representação "íntima" preconizada por Stanislavski convinha às mil maravilhas ao ecrã, mas ela não era tudo. Culturalmente, ela legitimava a representação cinematográfica na continuidade do teatro, formalizando a ambição de naturalidade deste. Além disso, o cinema tinha tudo a ganhar com a ideia de que entre ator e personagem podia estabelecer-se uma correspondência perfeita (*perfect fit*, conforme a expressão de Richard Dyer), base garantida da glória pública e cultural de uma atriz ou de um ator e, muito simplesmente, do seu êxito comercial (NACACHE, 2012, p. 113).

Apesar da hegemonia do pensamento que tem a interpretação naturalista como seu paradigma, ainda assim, as duas linhas de construção experimentadas por Stanislavski em quarenta anos de pesquisa sobrevivem em Hollywood. Em um cinema que tem o privilégio de explorar comercialmente as bilheterias de todo o mundo através de esquemas "vampirescos" de distribuição fílmica, sobram recursos para todo tipo de experimentações. Assim que, para além do caminho privilegiado por Lee Strasberg no *Actors Studio* que parte dos elementos internos para chegar à sua expressão exterior, e que, de certa forma coincide com as ênfases trabalhadas pelo "primeiro Stanislavski", também existem trabalhos que partem do exterior para se chegar no resultado interior, como passou a ser a busca no "último Stanislavski". E, para ser mais exato, por vezes, nem há uma separação tão clara entre a construção que parte do interior e a que parte do exterior. "Muitas vezes a fronteira entre os dois movimentos (do interior ao exterior, ou inversamente) é fugidia" (NACACHE, 2012, p. 114).

Desta forma, o processo descrito por Stanislavski na carta para a sua tradutora e editora norte-americana citada anteriormente[56] parece se confirmar também aqui: a linha entre das ações exteriores se comunica com a linha dos impulsos psíquicos interiores em um movimento recíproco de estímulos e provocações, de forma a criar uma "vivência" orgânica que leva à "verdade cênica". Se bem que no final da vida o mestre estivesse convencido de que

[56] Este episódio encontra-se narrado nas páginas 94 deste texto.

o ponto de partida eram as ações, o exterior, em momento algum ele abriu mão nas motivações internas, pois somente elas podem transformar as simples ações em ações físicas, que, como vimos, são essencialmente ações psicofísicas: ações motivadas pelos impulsos psíquicos. Sobre a convivência dos dois modelos em Hollywood, Nacache justifica:

> Não há em tudo isso nem hesitação nem confusão, mas somente a constatação de que a representação não para de definir-se na relação dialética do fora e do dentro, da expressão e do sentimento. [Reforçando o naturalismo] a evolução tecnológica do cinema também interfere, permitindo levar ao ecrã (...) o trabalho microscópico do rosto e da expressão próprio do realismo emocional do Método. (...) [Hoje] até as formas mais rudimentares de ficções televisivas, onde os grandes planos e os planos aproximados são a norma, contribuem para banalizar uma doxa stanislavskiana: a proximidade não tolera a mentira. A evolução global parece irreversível. [Por outro lado] a tradição mais antiga do ator físico não se extinguiu, longe disso. Ela está mesmo a regressar com força, desde o fim dos anos 1970, sob o signo do filme de ação, do espetáculo de alta tecnologia, da fantasia ruidosa, grotesca ou fantástica. (...) A vontade do ator de forjar uma personagem sem o auxílio das emoções, e por meios de ordem mecânica, continua a habitar o cinema norte-americano (...) (NACACHE, 2012, pp. 114-115).

Por fim, enquanto escrevia estas páginas me dei conta: Stanislavski virou uma religião! Sobretudo nos Estados Unidos. Quase cheguei a concordar com a afirmação e Lee Strasberg de que Stanislavski foi "um dos três homens do século XX, ao lado de Sigmund Freud [1856 – 1939] e Albert Einstein [1879 – 1955], pois ele nos trouxe a mais importante contribuição para a percepção humana"[57] *(sic).* Independentemente da opinião de Strasberg que, por sua extrema dedicação à arte do ator sempre foi visto e dito como um fanático, o fato é que, para além das motivações sinceramente artísticas de muitos, o legado de Stanislavski foi disputado a tapas, sobretudo pelos norte-americanos. De atores a diretores, de professores a pesquisadores, do cinema à academia, das companhias teatrais de pesquisa de linguagem à mais "fuleira" das escolas de teatro, todos querem tirar uma lasca do "deus russo do teatro" *(sic).* Afinal, os trabalhos sobre os preceitos de Stanislavski pagam as contas de muita gente ao redor do mundo e deixou um bom número de pessoas milionárias em Hollywood. E, de repente, me vejo no mesmo caminho... *(sic)*

[57] Esta frase aparece desta forma no documentário intitulado *O Século Stanislavski*, dirigido por Peter Hercombe (s.d.). França, 1993. O discurso está em terceira pessoa e a frase é dita pelo narrador de forma que é difícil saber se estas foram exatamente as palavras de Lee Strasberg. O filme pode ser visto no canal Percas Carvas do YouTube no linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=Jw0UdD1j0PQ. Acesso em: 26 nov. 2023.

2.2 – O Ator de Cinema – Um Estranho no Ninho

Quando ainda gestava este projeto de pesquisa, antes de me candidatar à vaga ao mestrado na universidade, partia de uma certeza: o ator é um dos elementos mais importantes, senão o mais importante, na construção de um filme. Pensava que o cinema de ficção que, aliás, constitui a maior parte da produção cinematográfica comercial no mundo, voltado como é na sua quase totalidade para contar histórias sobre seres humanos, compartilhava a certeza da importância dos atores neste processo. Ao longo dos estudos percebi, não sem consternamento, que não só não havia tal certeza como, desde a história do teatro na antiguidade, os atores são muitas vezes vistos como um "empecilho necessário" a ser tolerado e suplantado pelos outros artistas que participam da criação coletiva de uma obra, seja um espetáculo teatral, seja um filme. Pior que isto, nem mesmo a certeza que eu tinha sobre o que vem a ser um ator e qual é o seu trabalho permaneceu intacta. Ora, não seria o ator aquele que se faz passar por outro, que vive a "fingir o que não se é, [a] viver o que se não vive, transmitindo a ilusão mais perfeita possível"? (NACACHE, 2012, p. 11). Registre-se: para um cinema de ficção onde os atores "se fazem passar por personagens" é exatamente a definição de ator que ainda interessa a este trabalho.

No entanto, como veremos, não foi sempre e nem exatamente assim que os fazedores de cinema pensaram a função do ator nos filmes ao longo da história. Em sua "eterna luta" para se diferenciar do teatro, o cinema muitas vezes quis "impedir os atores de atuar", no intuito de usá-los como mais um "insumo" a ser manejado junto a todos os elementos técnicos que compõem os filmes. Não estamos muito longe, aqui, do sonho de Gordon Craig com o seu ator-supermarionete, absolutamente manipulável, em direção à construção de um espetáculo cênico total do qual o ator seria apenas mais um dos elementos constitutivos. Nem tampouco do desejo de Antonin Artaud para quem o ator deveria permanecer absolutamente submetido às necessidades da encenação, impedido de exercer a sua "individualidade corrosiva" do sentido geral do espetáculo. Assim também, o segredo deste cinema que quer o ator como um "insumo" é que os atores simplesmente "não atuem". E eu me pergunto: isto é, de fato, entendido como algo viável, factível? Ou, como diz Jean-Jacques Roubine a respeito da supermarionete de Craig, estamos novamente diante de um "mito pedagógico" destinado a eliminar as contribuições "indesejadas" dos atores na construção da *mise-en-scène* do filme, em uma atitude de alguém que, no fundo, só está querendo dizer: "fique na sua que o brinquedo é meu !?" *(sic)*

O "mito" da "não atuação" reaparecerá ainda algumas vezes ao longo deste trabalho. Por isto mesmo, faço eu, aqui, o exercício contrário: quando é que um ator não atua? Quando está a viver a sua própria vida, longe das personagens, longe de uma construção narrativa, por exemplo, comprando pão para comer no seu café da manhã com sua família? Lembremos, em primeiro lugar que, como propõe Nacache, mesmo em um documentário, as pessoas da "vida real" abordadas pelo filme sempre "atuam". Quando ligamos a câmera, todos se reinventam: modificam posturas, escolhem novas palavras, reelaborando suas falas, quiçá até escolhem o figurino para compor a sua "personagem" no dia das filmagens. Mais que isto, no próprio cotidiano, escolhemos todo um conjunto de posturas, gestos e falas de maneira que "desempenhamos uma personagem" para cada situação social que vivemos. Em suma, em nosso cotidiano, estamos sempre "representando".

> No seu tempo, Montaigne, citando Petrônio, já dizia: "*Mundus universus exercet histrionam*", todo mundo representa a comédia. Qualquer ação é assimilável ao representado, e, portanto, ao atuado: "O homem é a única espécie dramática" [Jean Duvignaud (1921 - 2007)]. A proximidade metafórica entre a vida e a representação está tão gasta que não nos surpreende ouvir falar de atores no vocabulário econômico (em situações que de comédia têm pouco) e ainda mais no sociológico: somos os atores de encenações sociais que interpretamos constantemente, para as quais adotamos discursos[58], comportamentos, trajes especiais, no quadro de rituais muito semelhantes ao teatro – exceto que as nossas personagens não são imaginárias, e o dispositivo não é o de um espetáculo consentido e partilhado (NACACHE, 2012, p. 13).

Posto isto, é importante frisar que o que se está discutindo neste trabalho é a ideia do ator como intérprete de uma personagem. Mesmo quando o interlocutor ou a situação que estamos discutindo negam a existência da personagem, como acontecerá no capítulo cinco com a preparadora de elenco brasileira Fátima Toledo, por exemplo, consideramos que estamos diante desta definição do trabalho do ator. Não nos interessam, no caso, as situações em que o trabalho do ator não envolva a interpretação de uma personagem, se bem que, como vimos, esta situação é discutível, independentemente do que declarem os artistas sobre o seu trabalho. No teatro contemporâneo, por exemplo, é muito comum se chamar o ator pelo termo *performer*

[58] No que diz respeito à linguagem verbal, por exemplo, Dino Preti, em seu trabalho intitulado *Sociolinguística – Os Níveis da Fala*, explica que cada indivíduo tem um dialeto social de acordo com o grupo a que pertence na sociedade. Mas que cada um também apresenta uma variação deste código de acordo com fatores extralinguísticos que dependem de questões geográficas (variações regionais), sociológicas (referentes à idade, sexo, profissão, nível de estudo e classe social dentro de uma mesma região) e contextuais (que dependem de influências alheias ao indivíduo, "como, por exemplo, o assunto, o tipo de ouvinte, o lugar em que o diálogo ocorre e as relações que unem os interlocutores" (Preti, 1982, p. 9). Assim que, nossas falas (e tudo mais que envolve nossos atos de comunicação) variam de situação para situação, se estamos, por exemplo, conversando em família na mesa do jantar ou em uma entrevista de trabalho. Em outras palavras, todos representamos personagens diferentes dependendo das situações que vivemos cotidianamente.

para se referir à "ação consumada pelo ator, por oposição à representação mimética de um papel" (PAVIS[59] *apud* NACACHE, 2012, p. 13). Se é que isto é possível, nosso interesse não recairá sobre este tipo de desempenho dos atores.

2.2.1 – Teatro versus Cinema – A Modulação da Interpretação

No início da história do cinema, ainda nos últimos anos do século XIX, nas "cenas do cotidiano" registradas, por exemplo, pelos irmãos Lumière, não é o ator que surge na tela e, sim, as próprias pessoas da "vida real" em situações nas quais a figura humana é mais um elemento que compõe o mundo sendo registrado. "Auguste Lumière [1862 – 1954], a sua mulher e o filho são as vedetas do *Repas de bébé*, (...) O ator de *L'Arroseur arrosé* [60] é o senhor Clerc, que era mesmo o jardineiro da família Lumière (...) homens e mulheres da rua (...) apanhados no vivo de uma situação real ou levemente ficcionada" (NACACHE, 2012, p. 15). Nesta época, o lugar dos atores era na exibição dos filmes, atuando como narradores que ajudavam a dar sentido às narrativas, liam intertítulos e suas performances acabavam, por vezes, superando a importância do próprio filme. Aos poucos, com o desejo de contar histórias, surgiu a necessidade de incluir-se atores, acrobatas e artistas de circo entre outros profissionais na própria composição das "cenas" filmadas. Georges Méliès (1861 – 1938), por exemplo, "montou, a partir de 1897, um verdadeiro teatro, com 'alçapões, arcos de abóbodas, bastidores e traves (LENK[61] apud NACACHE, 2012, P. 16); ali idealizou o trabalho do comediante [ator] entre o teatro e a pantomima" (NACACHE, 2012, p. 16).

Apesar de apresentar uma concepção bastante teatral na construção de seus filmes, Méliès tinha plena consciência de que o cinema necessitava de uma atuação diferente: "o gesto muito adequado do ator [de teatro] quando acompanha a sua fala, já não é de todo compreensível enquanto mima". O ator de cinema tem que saber "fazer-se compreender sem falar, e o seu gesto, mesmo propositadamente exagerado (...) tem sempre a maior justeza". Por isto mesmo, muitas vezes um ótimo ator teatral não serviria de "absolutamente nada em uma cena cinematográfica" (MÉLIÈS *apud* NACACHE, 2012, p. 16). De fato, não foi fácil a

[59] Patrice Pavis (1947) é um estudioso de teatro que trabalhou na Universidade de Kent, em Canterbury, na Inglaterra.

[60] Os filmes *Repas de bébé* (Lumière, 1895) e *L'Arroseur arrosé* (Lumière, 1895) estão disponíveis nos canais Phantom Shark e Modern Chinese Cultural Studies do YouTube respectivamente. Os linques são, pela ordem os que seguem: https://www.youtube.com/watch?v=Wqy-EU2D8M0 e https://www.youtube.com/watch?v=L2_ioXKuxoQ. Acesso em: 3 dez. 2023.

[61] Sabine Lenk (s.d.) é uma pesquisadora de cinema francesa.

adaptação dos atores de teatro ao cinema. Fosse por se querer "elevar o nível artístico e cultural", fosse por se desejar aumentar os ganhos comerciais, o cinema do início do século XX tentou adaptar histórias do teatro e, sobretudo, aumentar seu prestígio trazendo os "monstros sagrados" dos palcos para a tela. Mas estes estavam, no mais das vezes, mais interessados em registrar suas atuações já consagradas no teatro que em experimentar uma nova forma de interpretação que pudesse se adequar às telas. E os resultados ficavam muito distantes da interpretação "natural" preconizada para o cinema já a partir do início dos anos 1910, como vimos na primeira parte deste capítulo. Muitos dos atores de teatro, ao se verem privados de sua voz pelo cinema, "nada lhe dão em troca; de Sarah Bernhardt, Louis Delluc dizia, ao rever os seus primeiros filmes que era 'uma espécie de crime'" (NACACHE, 2012, p. 17). Para além do estranhamento do uso das técnicas de interpretação "teatrais" nos filmes, desde o início do século XX, a crítica entendia o ator como um componente pertencente quase que exclusivamente à linguagem teatral, daí sua estranheza no cinema.

> O teatro é o santuário do ator: o barulho, o fôlego, a materialidade do seu corpo em cena, atestam que ele não está em *nenhum outro lugar*, que o instante teatral é efêmero, único, irrepetível, e digno a esse título do maior respeito. Para Walter Benjamin [1892 – 1940] é, por conseguinte, a única condição possível de uma *aura* do comediante (NACACHE, 2012, p. 19). "Porque a aura está ligada ao seu *hic et nunc*[62], não existe qualquer reprodução dela. Em cena, a aura de Macbeth é inseparável, aos olhos do público vivo, da aura do ator que representa o papel. (...) Pela primeira vez – e isso é obra do cinema – o homem tem de agir, com toda a sua pessoa viva seguramente, mas renunciando à sua aura" (BENJAMIN *apud* NACACHE, 2012, p. 19).

Nos anos de 1920, boa parte dos atores que atuavam nos filmes ainda vinha do teatro, mesmo que desde os anos 1910 já estivesse claro que o cinema precisava criar um novo tipo de interpretação, que evitasse a expressividade "exagerada" do teatro e investisse em uma interpretação mais "natural", como, aliás, ficou demonstrado que aconteceu nos filmes de W. D. Griffith no estudo de Roberta Pearson com o qual trabalhamos anteriormente. A respeito da interpretação dos atores de teatro que trabalhavam nos filmes nas primeiras décadas do século XX, o crítico e cineasta francês Louis Delluc (1890 – 1924) lamentava, à época, que os franceses acentuassem "no ecrã os seus tiques, as suas intenções, os seus procedimentos, em vez de os reduzir ao mínimo. Esse excesso teatral leva quase sempre a uma deformação ou ampliação próxima da caricatura" (DELLUC *apud* NACACHE, 2012, p. 20).

Como vimos, a partir da segunda década do século XX, o uso de *closes* nos rostos dos atores se tornou frequente. Em função da proximidade da câmera, os gestos e expressões

[62] A expressão latina *hic et nunc* quer dizer "neste exato instante e lugar". Pode ser traduzida como "aqui e agora".

faciais ficavam bastante ampliados na tela, trazendo a necessidade e uma redução geral do tamanho das expressões sob pena de elas soarem caricaturais para o público. Os atores precisaram aprender a reduzir a expressão de maneira geral. A tarefa foi mais fácil para aqueles que se especializaram no trabalho cinematográfico. Isto aconteceu quando a crescente demanda por filmes permitiu que as empresas produtoras formalizassem contratos para um conjunto de produções, garantindo a dedicação exclusiva dos atores a seus filmes.

Superada esta primeira "readequação" da interpretação teatral para a cinematográfica, na virada para os anos de 1930, um novo "embate" entre teatro e cinema acontece quando do estabelecimento do cinema falado. Guardadas as especificidades, com a introdução das falas, o cinema se reaproximava do teatro, sobretudo porque devolvia ao ator a sua plenitude: como no teatro, agora os atores possuíam um corpo e uma voz para se expressarem. "A primeira problemática do (...) cinema falado (...) é a do ator. (...) A representação falada é antes de tudo um modo de transformar a representação teatral para torná-la cinematográfica" (AUMONT[63] *apud* NACACHE, 2012, p. 43). Assim, a problemática do ator está no centro dos calorosos embates entre os que consideravam que, com o advento do sonoro, o cinema perdia sua especificidade como forma de expressão artística e os que entendiam a mudança como uma evolução em direção a uma forma artística plena.

Além disso, a introdução da voz nos filmes colocava em xeque a já estabelecida "interpretação naturalista" conquistada pelos atores do cinema silencioso. Tal "naturalidade" havia sido forjada quase que exclusivamente com o recurso aos gestos e às expressões do rosto. Por mais que não repetisse os "exageros" da interpretação melodramática do teatro do século XIX, ainda assim, o "natural cinematográfico silencioso" teve que ser construído sem o recurso à palavra falada, o que obrigava os gestos e as expressões faciais a serem devidamente enfatizados para o bem da clareza das intenções. Com o advento do cinema sonoro, muito do que soava "natural" no silencioso passou a soar como redundância e excesso. "(...) quando começam a fazer-se ouvir, os atores [de cinema] vêem-se num dilema: se conservam as suas maneiras mudas, a expressão torna-se redundante; se as alteram, será muitas vezes para deixar o verbo arrebatar o gesto na sua eloquência (MASSON[64] *apud* NACACHE, 2012, pp. 43-44). O hábito de apontar para objetos, pessoas e direções, aqueles gestos que Pearson nomeia de gestos dêiticos, por exemplo, soavam redundantes quando somados às palavras que também se referiam aos mesmos objetos e pessoas.

[63] Jacques Aumont (1942) é um teórico de cinema francês.

[64] Alain Masson (s.d.) é um teórico de cinema francês.

Portanto, na passagem do cinema silencioso ao sonoro, os atores tiveram que reinventar em grande parte o "naturalismo" das suas interpretações. O choque só não foi maior porque, desde a segunda década do século XX, o *star system* hollywoodiano vinha exigindo de suas estrelas uma redução drástica dos movimentos e uma quase imobilidade do rosto, levando ao chamado *underacting* ou à "não-interpretação", como veremos no próximo item. Seja como for, a passagem para o cinema sonoro não foi fácil para muitos atores cujas carreiras naufragaram com o advento do som. A tarefa dos atores passou a ser novamente a de encontrar a necessária modulação entre a interpretação teatral e a cinematográfica. Neste processo, longe de atrapalhar o ator de cinema, o teatro ofereceu-lhe material para construção do novo "naturalismo" exigido pelo cinema sonoro.

> Depois dos sustos da passagem ao cinema falado, torna-se evidente que a representação teatral não só não se opõe à autonomia do cinema como arte, como contribui para ela. Os defensores da arte pura enganaram-se em parte; de Guitry a Rohmer, passando por Renoir, Cocteau, Pasolini, o teatro acabou por inspirar as correntes mais reativas do cinema, protegendo-o contra o excesso de realismo cravado no corpo do filme. Nessa empresa os atores não tiveram a ver com tudo, mas decerto tiveram a ver com alguma coisa (NACACHE, 2012, p.44).

Se a modulação da interpretação para mais no teatro e para menos no cinema não foi uma tarefa fácil à época, ela também aparece como um "fantasma" a rondar atores vindos do teatro nas produções cinematográficas ainda hoje. Mas é estranho que isto aconteça. Qualquer pessoa está acostumada a fazer tais modulações em seu cotidiano, o tempo todo. Os professores não usam a mesma projeção vocal para falar com os colegas de trabalho na sala dos professores que usam para falar com seus alunos em uma sala de aula ampla. Os músicos, sobretudo os cantores eruditos, estão acostumados a graduar a voz dependendo da natureza e da acústica dos espaços em que se apresentam, e quase nem pensam para fazer estas adaptações, fazem-no por intuição. Da mesma forma, os atores de teatro passam pelas mesmas questões conforme o espetáculo de que fazem parte circula por espaços absolutamente distintos durante uma temporada. Os atores de teatro fazem tais adaptações frequentemente, porque não poderiam fazê-lo também em função da proximidade da câmera, dos enquadramentos escolhidos pelo diretor e de tantos outros detalhes técnicos que interferem na captação da imagem cinematográfica? Para tanto, bastaria um pouco de treinamento e informações precisas na hora das filmagens. A respeito desta modulação da expressão, o ator e diretor brasileiro Matheus Nachtergaele (1968) diz:

> Muita gente se espanta quando eu digo que *O que é Isso Companheiro?*[65] é meu primeiro filme. As pessoas me perguntavam se eu não sofri com o contraste entre a "dilatação" do corpo do teatro (...) e a "contenção" no cinema, porque a câmera vem até você. E no teatro, os espectadores também podem não vir até você, mas existe algo de você que tem que se propagar naquele espaço. Mas eu não sou um ator formado no palco italiano[66], e isso é importante, porque eu não tenho essa atuação (...). Eu fui formado para trabalhar em locação[67]. (...) No *Paraíso Perdido*[68] os espectadores iam seguindo o Anjo Caído, subindo as escadarias, indo até o órgão [da igreja de Santa Ifigênia], quer dizer, você está atuando pra uma pessoa que está aqui perto de você, e pra uma pessoa que está a seis metros pra lá, sendo que tem gente espalhada, tem gente colada em você como uma câmera de cinema e tem gente ali atrás, como se fosse teatro, isso quer dizer que eu não tive essa dificuldade de entender, inclusive a distância de câmera e o tamanho de lente. Eu entendia a proximidade que o espectador - que no caso é a lente da câmera - estava de mim. (...) Quando eu cheguei no *O que é Isso Companheiro?* eu percebi que isso era totalmente aplicável, e que eu fui um ator criado na locação. Eu nunca me espantei (NACHTERGAELE *apud* SILVA, 2011, pp. 96-97).

2.2.2 – De Eisenstein a Cassavetes - Os Diretores Pensam os Atores[69]

Na Rússia[70] dos anos 1920, um conjunto de "cineastas-teóricos" fizeram uma espécie de "revolução das ideias" do cinema da época. Conhecidos pela importância que dispensaram à etapa da montagem para a construção dos sentidos do filme, acabaram por desenvolver duas visões aparentemente muito distintas entre si no que diz respeito ao trabalho

[65] *O que é Isso Companheiro?* (1997) é um filme dirigido por Bruno Barreto (1955).

[66] O teatro com palco do tipo italiano é o que se desenvolveu a partir da renascença e dominou a arquitetura do processo de encenação teatral por séculos. Tal arquitetura determina que os gestos e a projeção vocal dos atores adquiram um certo tamanho que, captados pela câmera soam exagerados. É deste tipo de palco que vinham os atores de teatro para trabalhar nos filmes no início da história do cinema.

[67] Por "locação", o ator quer dizer espaços alternativos não convencionais, que não apresentam um palco italiano, por exemplo. Estes espaços alternativos são muito comuns nas encenações dos teatros de grupo contemporâneos. Em geral, estas "locações" têm dimensões pequenas e permitem maior proximidade entre o ator e o público na hora da apresentação. É nestas condições que se consegue, em geral, construir a chamada "atuação em close", com o público muito próximo aos atores, o que permite maior contenção e nuances de interpretação a exemplo do que se espera do ator em um filme.

[68] *O Paraíso Perdido* é o nome do primeiro espetáculo do grupo teatral paulistano chamado Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo (s.d.), grupo que ficou conhecido por seu trabalho de inovação da linguagem teatral desde os anos 1990, quando surgiu, e do qual o ator Matheus Nachtergaele participou no início de sua carreira. O espetáculo foi encenado na igreja de Santa Ifigênia, na região central de São Paulo.

[69] Este item não pretende fazer um inventário extenso e pormenorizado das visões de muitos diretores sobre o trabalho dos atores em seus filmes. Procura apresentar apenas duas visões distintas sobre o papel do ator e como elas aparecem em alguns diretores. Sigo um roteiro de diretores propostos por Jacqueline Nacache em seu trabalho intitulado *O Ator de Cinema*, com algumas modificações e reinterpretações.

[70] Em função da importância que tem a ancestralidade da cultura russa, optei por nomear o país e os seus cineastas por Rússia e russos. Mas o momento em foco é o da construção da União Soviética, logo após a revolução bolchevique de 1917. O peso político das novas ideias é fundamental para o entendimento do cinema, do teatro e da cultura, em geral, naquele cenário de forma que, onde se diz Rússia, podemos entender União Soviética, assim como russo pode ser entendido como soviético.

dos atores no cinema. Uma, da qual falarei mais adiante, diz respeito à visão do cineasta Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953), que adotou a proposta da "interpretação intimista" de Stanislavski para seus filmes. A outra, baseada na ideia de que o ator de cinema funciona mais como uma espécie de "modelo" que posa e executa ações diante da câmera, considera que "a técnica de um ator de teatro" é "o contrário da do ator de cinema" (NACACHE, 2012, p. 33). Segundo esta visão, as motivações psicológicas que norteiam o trabalho do ator de teatro não interessam ao cinema. A versão mais bem acabada desta ideia aparece no texto intitulado *Poetika Kino*, do filologista e escritor russo Boris Kazanski (s.d.), no qual o autor deixa claro que ao ator de cinema não cabe a ideia de trabalhar com os recursos de uma arte dramática:

> O papel do intérprete no cinema em nada exige as faculdades e os talentos que constituem a arte do ator no palco. Aqui não é a arte dramática que tem grande importância, mas a "pose", ou seja, a faculdade de assumir esta ou aquela posição, de executar tal movimento (...) Esse talento está tão longe do ator e é, na essência, tão próximo do modelo que conviria mais chamá-lo "arte da pose" (KAZANSKI *apud* NACACHE, 2012, pp. 33-34).

Dos cineastas russos deste período Lev Kulechov (1899 – 1970) foi o que mais se dedicou à pesquisa, tendo lecionado na Escola de Cinema de Moscou, a primeira dedicada aos estudos cinematográficos no mundo. Foi ele quem primeiro enfatizou a importância da montagem como a etapa onde se dá a construção de sentido do filme pela justaposição das imagens. Para Kulechov mesmo a "intenção" de uma personagem aparece quando o cineasta, através de uma edição meticulosamente planejada, associa a imagem do ator à outras imagens, em um processo de edição que visa construir sentidos absolutamente propositais. Trata-se de um cinema que evidentemente deposita na figura do cineasta toda a responsabilidade e o poder decisório.

Neste cinema, o autor é o cineasta e cabe aos outros artistas envolvidos no processo colocar suas habilidades a serviço desta visão "centralizadora". Neste sentido, o cinema está sempre a reboque do teatro: é exatamente o mesmo processo que aconteceu com o teatro realista-naturalista ainda no século XIX no qual, como vimos, o encenador assumiu o poder de decisão "para o bem" da unidade estética da obra. Trata-se de uma visão que existe no teatro ainda nos dias de hoje, mas que convive com as experiências menos centralizadoras empreendidas pelo chamado "teatro de grupo" com seus sistemas de decisões compartilhadas. Ao longo de sua história, o cinema apenas pontualmente realizou experiências descentralizadas e, segundo a pesquisadora Walmeri Kellen Ribeiro, é para esta direção que os chamados "laboratórios de criação" que surgiram no do cinema brasileiro contemporâneo apontam.

Voltando ao cinema russo dos anos 1920, o conhecido experimento que gerou o conceito nomeado como "o efeito Kulechov"[71] foi amplamente debatido na história do cinema como prova da importância da montagem na elaboração de um filme. Nele, Kulechov alterna sempre a mesma tomada do rosto do ator Ivan Mosjukine (1889 – 1939) em uma postura de "suposta neutralidade" com três quadros distintos: um prato de sopa, uma criança morta em um caixão e uma bela jovem. O intuito do cineasta talvez fosse de sugerir que, associado ao prato de sopa, a tomada do rosto do ator conota a ideia de "fome"; junto à imagem da criança morta, gera a ideia de "tristeza"; e, junto à imagem da bela jovem, a de "desejo". Jacqueline Nacache sugere, no entanto, que, para além da importância da edição, o que se tentou questionar, de fato, foi a importância do trabalho do ator no cinema.

> Ora, foi a contribuição deste [o ator], ao que parece, que se tentou minimizar; reação política, decerto, ao cinema de atores da Rússia czarista, que Mosjukine encarnava; reação, igualmente, de artista vigilante, atento à novidade de um meio de expressão que se desfaz das velhas categorias teatrais. Com retificações precisas e preciosas, François Albéra sublinhou que a famosa experiência, mesmo que autêntica, terá tido como objetivo não tanto promover a montagem, mas questionar a representação teatral, as suas convenções, a sua concepção da expressividade. Dizer que "o ator é a montagem" equivale a dizer que no cinema a interioridade não faz sentido: tudo se passa no exterior, no gesto, no comportamento, na mobilidade das linhas do rosto (NACACHE, 2012, p. 33).

Apesar de ter trabalhado sempre em contato com Constantin Stanislavski, Kulechov definitivamente não adere aos princípios do teatro realista desenvolvidos naqueles mesmos anos após a revolução bolchevique de 1917. Ao contrário, se há uma filiação do trabalho dos cineastas russos do período é à corrente teatral desenvolvida pelo discípulo de Stanislavski, Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940). Meyerhold trabalhou com Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou entre 1898 e 1902. Ainda em 1905, o mestre convidou-o para dirigir o que poderia ter sido o primeiro estúdio do TAM. A iniciativa naufragou e Meyerhold nunca escondeu que considerava a proposta de interpretação naturalista pesquisada durante toda a vida por Stanislavski como subserviente a um ideal burguês de realização artística. Apesar das diferenças, o respeito e a amizade entre ambos sempre existiram. Na década de 1920, enquanto o mestre sofria com a vigilância do novo regime comunista sobre o seu trabalho, Meyerhold tornou-se a referência teatral mais significativa e influente sobre o cinema de Kulechov e de Serguei Eisenstein. Apesar de rechaçar a necessidade de o ator buscar as motivações psicológicas para o seu trabalho de construção cênica, Meyerhold acreditava que o teatro

[71] O chamado "Efeito Kulechov" pode ser visto no canal EsteticaCC do YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc. Acesso em: 3 dez. 2023.

deveria se deixar influenciar pelo cinema, com o qual os atores deveriam aprender "a economia, a representação mímica, a capacidade de exprimir uma intenção sem palavras" (MEYERHOLD *apud* NACACHE, 2012, p. 32).

Kulechov estava convencido de que o ator de teatro profissional não era a melhor opção para o cinema: "um ator recrutado no sindicato, e com uma longa experiência profissional ficará sempre, na pele de um operário, incomparavelmente menos bem que um verdadeiro operário" (KULECHOV *apud* NACACHE, 2012, p. 34), dizia ele. Por isto, idealizou um curso voltado para o estudo de uma técnica de interpretação específica para a câmera. Nesta escola, para além dos exercícios ligados ao controle e a exatidão dos gestos, os atores também aprenderiam a dominar as expressões do rosto. Kulechov chega mesmo a citar os estudos de François Delsarte como um exemplo de que as modificações assumidas pelo conjunto formado pelo rosto e o corpo demonstram que o mecanismo daquilo que é humano se revela pelas suas modificações externas. Abraça, desta forma, a parte das proposições stanislavskianas ligadas à expressão, à demonstração exterior das ideias. Uma vez dominada a técnica da expressão facial, os atores "emprestariam" o seu "rosto-máquina" para a construção dos sentidos do filme.

> A utopia que representa esse desejo de controle total só pode limitar-se à teoria. Quanto aos filmes, felizmente os atores esqueciam que eram "modelos", escreve a crítica Neia Zorkaia, que expõe as contradições de Kulechov: [por exemplo] o fato de que "sempre negando ferozmente o direito do ator de cinema à existência", a sua oficina tenha sido a primeira tentativa de formar atores profissionais; [ou] o fato de, apesar das suas teorias, todos os seus filmes "a partir de *Senhor West*"[72] serem "filmes de atores". Isso não diminui a teoria, ambiciosa e útil na sua própria intenção: criar o ator novo pelo qual o cinema ainda espera (NACACHE, 2012, p. 35).

Dos cineastas que atuaram neste momento significativo do cinema russo, os anos 1920, o que conquistou maior reconhecimento junto à crítica e ao público foi Serguei Eisenstein (1898 – 1948). Discípulo de Meyerhold, com quem trabalhou no teatro ainda no início de sua carreira, Eisenstein aprofundou as ideias de Kulechov em direção a um cinema forjado, sobretudo, no momento da montagem. Exatamente por isto, para ele não interessava, em absoluto, um ator que se desse a construir sentido diante das câmeras segundo a sua visão e em função de sua capacidade técnica. Ao ator cabia executar da maneira mais eficiente possível o projeto do diretor, que, no caso de Eisenstein, tinha intenções declaradamente políticas. Nesse sentido, atores profissionais, vindos do teatro ou não, eram verdadeiramente um empecilho para a construção da sua visão do filme. Para atingir seus objetivos, Eisenstein desenvolveu o

[72] O nome completo do filme de Kulechov em português é *As Aventuras Extraordinárias de Mr. West no País dos Bolcheviques* (1924).

conceito de *tipagem*, segundo o qual, cabia ao diretor primeiro conceber suas personagens para, então, procurar, através do *casting*, as "figuras humanas" que melhor se encaixassem na sua preconcepção.

> A ambição eisensteiniana de pôr no ecrã os conceitos e as ideias excluem em primeiro lugar o ator profissional, cujo rosto de "superfície demasiado maleável e desprovida de resistência orgânica" será sempre substituído de modo muito mais expressivo por uma série de rostos-tipos. A tipagem, na tradição fisionômica, atribui os efeitos de sentido apenas à aparência física. (...) o realizador precisa efetuar esse trabalho antes da rodagem, escolhendo rostos e corpos característicos, que correspondam exemplarmente à sua visão da personagem (NACACHE, 2012, p. 36). "Antes de começar a procurar intérpretes é preciso sentir – senão mesmo ver e ouvir – claramente as personagens que, ao estruturar a nossa encenação, vemos surgir. É preciso sentir qual aparência exterior será mais adequada para sustentar a tarefa emocional entregue à personagem. E, então, como sempre e em toda a parte, é muito importante vislumbrar essa imagem antes de a fixar" (EISENSTEIN *apud* NACACHE, 2012, p. 37).

No cinema de Eisenstein a figura humana passa para o primeiro plano, enquanto o ator perde importância. Precisamos "encontrar na complexidade das linhas de um rosto esse 'ponto de partida' a partir do qual é possível reconstituir e reproduzir a impressão do aspecto da personagem" (EISENSTEIN *apud* NACACHE, 2012, p. 37). Apesar de aparentemente idealista uma vez que aposta na coincidência quase que randômica ou aparentemente "fortuita" de um "rosto real" com uma personagem idealizada pelo diretor, os resultados atingidos pelo cinema russo à época e, em particular, por Eisenstein em seus filmes através das escolhas nos *castings* foram sempre apontados pela crítica cinematográfica como bastante significativos, sobretudo no que diz respeito à galeria de personagens que construiu segundo um critério de tipificação das "classes sociais" das personagens. A respeito deste momento do cinema russo, o crítico e teórico de cinema húngaro Béla Balázs (1884 – 1949) diz: "não existe análise tipológica teórica que possa mostrar a estratificação social com mais precisão que a tipologia de certos filmes soviéticos" (BALÁZS *apud* NACACHE, 2012, p. 37).

Em uma atitude bastante diferente em relação ao trabalho do ator, o cineasta russo Vsevolod Pudovkin, ator e discípulo de Kulechov e bastante próximo de Eisenstein quando ambos estavam no início de suas carreiras, propôs a incorporação da "interpretação intimista" estudada por Stanislavski nos estúdios do Teatro de Arte de Moscou ao trabalho do ator de cinema. Como Kulechov e Eisenstein, Pudovkin também acreditava que a montagem era um momento fundamental da construção do filme. No entanto, considerava que o problema da descontinuidade da filmagem podia comprometer os resultados desejados. Por isto, para cada filme, passou a defender uma planificação cuidadosa do trabalho de filmagem, além de investir

em um processo de ensaio "eminentemente desenvolvido segundo o caminho que permita criar para o ator todas as condições possíveis de uma existência prolongada e ininterrupta da personagem" (PUDOVKIN *apud* NACACHE, 2012, p. 40). Para otimizar a continuidade, o diretor considerava muito importante que os ensaios e mesmo as filmagens obedecessem ao máximo a sequência das ações da narrativa.

No entanto, (o) Pudovkin não pretendia "teatralizar" o processo do cinema. Ao contrário, considerava que atores e realizadores deveriam evitar ao máximo tal identificação. Na sua visão, o cinema poderia realizar de maneira bastante superior a "naturalização da interpretação" pretendida pelo teatro stanislavskiano em função da eliminação da distância que, no teatro, separa o ator do público. Assim, com a projeção vocal, o tamanho dos gestos e a dicção abrandados, o ator pudovkiano "adquire as possibilidades, inconcebíveis no teatro, de um tratamento cuidadosamente realista da personagem, com uma enorme semelhança da sua representação com o comportamento real de um homem que viva cada circunstância determinada" (PUDOVKIN *apud* NACACHE, 2012, p. 40). Mas seu projeto de engajamento do ator no processo de criação do filme é ainda mais "radical":

> Na mesma ordem de ideias, Pudovkin preconiza uma participação intensa do ator no fabrico do filme, no sentido em que também o conhecimento da técnica favorece a continuidade. Para que a interpretação tenha todo o seu valor, o ator deve estar associado a todas as fases do filme, do argumento à montagem. Esta não pode substituir a interpretação do ator, mas é um meio "novo, poderoso, especificamente fílmico de a transmitir": é por isso que o ator deve conhecer-lhe os segredos, tanto para aperfeiçoar a sua interpretação como para dominar o uso que dela faz a montagem. Esse ambicioso programa, que diz respeito não só à arte do ator como à organização da produção, torna o ator um parceiro artístico e econômico do filme, e um fator de evolução do próprio cinema (NACACHE, 2012, p. 40).

Estas duas visões até certo ponto antagônicas assumidas pelo cinema russo já nos anos de 1920, quais sejam, a do ator ou "não-ator" que funciona como uma espécie de "modelo" que posa e executa ações para a câmera, o ator de Kulechov e Eisenstein, e a do ator que "encarna" uma personagem através de uma técnica de "interpretação intimista", de Stanislavski e Pudovkin, reaparecem no cinema mundial, e em particular em Hollywood. É sempre muito temerário traçar paralelos entre cinemas tão distintos entre si. O cinema russo e o hollywoodiano dos anos 1920 têm objetivos políticos quase antagônicos. Mas, quando olhamos somente para a maneira como estes cinemas "pensaram" o trabalho do ator, alguns paralelos se mostram frutíferos. Já nos anos 1920, mas, sobretudo, no auge do chamado período clássico, os anos 1930 e 1940, o *star system* de Hollywood, de maneira muito similar aos russos, adotaram o que chamavam de *typecasting*. Segundo esta ideia, nos *castings* dos filmes

selecionava-se os atores ou a atrizes cujas características físicas e de personalidade mais se aproximavam do que se desejava para cada personagem com o intuito de incorporar "a natureza do ator ao natural de sua atuação fílmica" (NACACHE, 2012, p. 100). O cineasta e produtor Fritz Lang (1890 – 1976) fala do *typecasting*:

> O cinema americano faz questão de encontrar para os seus filmes aqueles que, além das suas outras qualidades, se confundam o mais possível, simplesmente como aparição, como expressão plástica, com o papel que devem representar. (...) Pickford é exatamente a mesma personagem cômica que ela gosta de representar no cinema, [Douglas] Fairbanks [1883 – 1939], Harold Lloyd [1893 – 1971], Buster Keaton [1895 – 1966], Chaplin, todos estão ligados ao seu tipo. Deus os livre de se tornarem independentes dele. Resulta daí que o ator americano, que só faz de si mesmo, é absolutamente perfeito enquanto intérprete de si mesmo, e falha totalmente logo que tenta sair do meio que lhe é familiar. (LANG *apud* NACACHE, 2012, p. 100).

Talvez mesmo por escolher o ator ou atriz que mais se aproxima da personagem, o mesmo *star system* não precisava que o ator interpretasse muito diante das câmeras. A sua figura já conferia o sentido plástico desejado para a personagem. A ideia do *underacting* ou de "não-interpretar" que dominou sobretudo o trabalho das estrelas no cinema clássico hollywoodiano preconizava que o ator diminuísse ao máximo o uso de gestos, da mímica do rosto e das expressões da fala, tentando construir uma "página em branco" a ser usada pelo cineasta para a construção do sentido que mais lhe convinha. Neste aspecto, o ator seria uma espécie de modelo, ou melhor, de "massa de moldar" à qual o autor do filme, no caso, o diretor e/ou o produtor, dá a forma que mais lhe convém. Daí que muitas estrelas hollywoodianas ficaram famosas por sua incrível habilidade em pouco ou nada expressar. "'Só tenho cinco expressões', terá dito [Humphrey] Bogart [1899 – 1957] a Nicholas Ray. (...) Ava Gardner [1922 – 1990] afirma que não era uma atriz e Ray Milland [1907 – 1986] fica muito apreensivo quando lhe dão o argumento de *Farrapo Humano*[73] porque, pela primeira vez, pensa ele, terá que representar a sério" (NACACHE, 2012, p. 103). Resta a pergunta: ainda somos atores mesmo quando não expressamos nada?

> Existem exceções, mas a atenuação [da interpretação] é um princípio clássico da representação das estrelas, que pretende apagar tudo o que resulte em demasia da técnica. Num cinema hollywoodiano que procede por combinações sintáticas reconhecíveis e renováveis de filme para filme, o princípio do *underacting* ou da não-representação é ainda mais justificável; Christian Viviani sugere que existe menos uma representação característica do ator clássico hollywoodiano que uma *maneira clássica de o filmar* (NACACHE, 2012, p. 104).

[73] *Farrapo Humano* é um filme dramático norte-americano lançado em 1945 e dirigido por Billy Wilder (1906 – 2002). Ray Milland protagoniza o filme.

Uma destas relações de diretor com sua estrela preferida que aparentemente consagrou o modelo em que o ator serve de "mero instrumento" para a concretização das ideias do cineasta foi o par formado pela atriz e cantora alemã Marlene Dietrich (1901 – 1992) e o diretor de cinema austríaco Josef von Sternberg (1894 – 1969). Em suas memórias, Sternberg não esconde o desprezo que tinha pelos atores: "'Vil instrumento' a serviço de um realizador sem o qual nada seria, reduzido ao único cuidado da sua aparência e subjugado ao seu gosto infantil pelos aplausos" (STERNBERG *apud* NACACHE, 2012, p. 70). Para o diretor, o único lugar onde o ator poderia demonstrar uma boa atuação dramática era o teatro. Mas, segundo ele, mesmo ali, muitos atores simplesmente se limitavam a recitar um texto de cor usando um figurino da personagem, ao invés de buscarem "reconstituir as motivações que induzem o gesto e a palavra" (STERNBERG *apud* NACACHE, 2012. p. 70). Sua visão quase stanislavskiana do ator de teatro surpreende diante da pouquíssima estima que tinha pelos atores de cinema.

> Quanto ao ator de cinema, é uma fabricação sintética, que se pode desfigurar com a luz, trair com a montagem, e a quem o cineasta pode a seu bel-prazer modificar o rosto e a voz; com Sternberg os atores ficam ainda mais submetidos que o costume. Mesmo os maiores são incapazes de "funcionar como artistas": como admirá-los, então, sem cair no ridículo? A importância que o mundo do cinema confere aos atores é exagerada, e é inepta a admiração que se lhes vota: "quando se elogia as cores distribuídas numa tela, o pintor não inveja as cores". Quanto aos seus méritos, nada têm a ver com o talento expressivo: "Escolho um ator em função de sua capacidade de exteriorizar uma ideia minha, não uma ideia dele". Como Sternberg, Marlene Dietrich já não é ela: "Marlene sou eu", diz ele, "e ela sabe-o melhor que ninguém"[74] (NACACHE, 2012, p. 70).

Sternberg talvez seja um perfeito representante de um pensamento que prevaleceu no cinema clássico dos anos 1930 e 1940 e que aparece no meio cinematográfico ainda hoje: o de que o aparato técnico narrativo do cinema dá conta da interpretação dos atores, e, portanto, não é necessário que eles atuem. Claro que estas questões técnico-narrativas são importantes, mas elas não anulam a necessidade de um trabalho apurado também na interpretação. Pelo menos não no cinema que praticamos agora. Sternberg apenas personifica mais um dos exemplos em que o ator de cinema é entendido como um "mal necessário" conforme constata Jacqueline Nacache, ou como, ainda nos dias de hoje, reclama o ator Leonardo Medeiros (1964):

[74] Sternberg não deixa de manifestar, ele próprio, uma certa "inveja" ao falar dos atores. A "vingança" de Marlene foi a repercussão estrondosa que seu trabalho deixou na história. Se desse para medir a importância de um artista pelas páginas da Wikipedia, na versão em português da enciclopédia, Dietrich tem muitas, enquanto Sternberg se resume a uma página única... *(sic).*

> Para determinados diretores e para quase a totalidade dos produtores, o ator é um mal necessário. Dá muito problema: "ah! Se eu pudesse não ter, seria tão bom. Mas tem que ter, né? Tá. Então, chama o cara aí e bota um preparador porque eu não quero conversar". Eu acho um erro, porque é uma peça fundamental. (...) E essa inteligência artificial está chegando com o propósito de tirar os atores. Já tem cenas feitas com atores totalmente virtuais. É o sonho dos produtores. Eles vão adorar quando esse momento chegar. E de alguns diretores também, que não têm repertório de diálogo, que não sabem o que é o trabalho do ator, que não querem conversar. Eles não sabem quanto eles estão perdendo (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

Por outro lado, se ao ator não cabia atuar, entende-se que também não era necessário ensaiar. Assim como Griffith não entregava os roteiros a seus atores para poder controlar melhor as "atuações" destes em seus filmes, para os diretores do cinema clássico que abraçavam o ideal do *underacting*, não havia necessidade de ensaiar com os atores. Sobre os motivos que levaram a "cultura do não ensaio", O cineasta e pesquisador Rubens Rewald diz:

> Eu não sei dizer com certeza, eu sei que isso era uma tradição do cinema mundial. A gente vê os relatos do [Alfred] Hitchcock [1899 – 1980]: nos Estados Unidos não havia ensaio anterior. Uma das razões que não havia era porque os salários dos atores eram muito, muito altos. Então, não tinha esse espaço. Havia uma segunda questão também que era a total predominância do diretor, o cinema de autor, o cinema como uma expressão do diretor. (...) O Hitchcock desprezava os atores no sentido de que os atores estavam lá para cumprir a decupagem, cumprir o seu papel para o filme, o que ele pretendia fazer. Então, havia muito pouco de contribuição dos atores, nesse sentido. (REWALD em entrevista para esta pesquisa)

Se bem que com visões não tão soberbas quanto às de Sternberg, são vários os diretores que manifestaram seu interesse por atores "modelos" que pudessem ser "usados" de acordo com seu projeto. "Nada de atores! Nada de direção de atores! Nada de papéis! Nada de estudo de papéis! Antes o emprego de modelos, encontrados na vida...", é como o ator e encenador francês Roland Monod (1929 – 2015) descreve o trabalho que fazia com o diretor de cinema Robert Bresson (1901 – 1999). Bresson era avesso à ideia de o ator trabalhar as motivações psicológicas da personagem, pois que nem personagens ele definia de antemão. Tampouco pensava que o ator devesse trabalhar as intenções de suas falas. Bastava dizer o texto, renunciando até mesmo a mostrar que o compreendeu *(sic)*. Sendo assim, não era realmente de atores que ele precisava. Mas eu me pergunto: será que as dificuldades técnicas apresentadas por seus atores-modelos permitiam a concretização exata do seu desejo como cineasta? Ou Bresson tinha que se contentar com o que seus modelos eram capazes de lhe oferecer? A menos que o resultado pudesse ser atingido em um "lance de sorte" a partir de muitos e muitos *takes* tomados de cada cena, no qual, ao menos um deles, chegasse próximo da vontade do cineasta...

> Num cinematógrafo onde o cineasta é o único criador, qualquer intencionalidade, qualquer desejo "de arte dramática" é detestável, num ator que "não fale a língua do cinematógrafo". O ator é novamente o que deve desaparecer, a favor de um ser "mecanizado exteriormente", um autômato "protegido de qualquer pensamento", desprovido de qualquer intenção, de qualquer teatralidade, e que sobretudo não representa (NACACHE, 2012, p. 73).

A ideia de trabalhar com projetos onde a regra realmente seja "nada de direção de atores, nada de papéis e nada de estudo de papeis" parece fazer mais sentido em um cinema onde também o diretor, enquanto autor, está aberto a uma tal experimentação que o filme propriamente dito vai tomando forma a partir do material efetivamente coletado, sem que, para que isto aconteça, haja um trabalho minucioso de preconcepção do resultado que se pretende atingir no final. Se bem que, via de regra, todo filme acabe por se conformar a partir da captação do material, o fato é que, normalmente, no período de pré-produção, diretores, produtores e equipes fazem todo o esforço para preconceber os filmes, além de criar as condições para que ele aconteça exatamente de acordo com esta concepção.

Neste sentido, o cinema russo nos deu um outro cineasta que sempre se entendeu como o autor "soberano" de seus projetos: Andrei Tarkovski (1932 – 1986). Considerado um diretor que jamais submeteu qualquer decisão de seus projetos à "necessidade" de conquistar sucesso junto ao público ou à crítica, e de manter uma relação visceral com a concepção de seus filmes, talvez por isto mesmo, Tarkovski nunca cedeu o espaço de criação aos outros participantes do processo, preferindo, antes, entendê-los todos como colaboradores de um projeto que era, antes de tudo, dele. Encarnando no cinema o ideal do teatro realista-naturalista para o qual o diretor é, no final das contas, o autor da encenação, Tarkovski reafirma sua total autoria sobre o filme:

> Tudo isso, mais uma vez, prova que o cinema, como qualquer outra arte, é uma obra de autor. No decorrer do seu trabalho conjunto, os companheiros de trabalho podem dar uma contribuição inestimável ao diretor; no entanto, é somente a concepção deste que dará ao filme sua unidade final (TARKOVSKI, 1998, p. 33). (...) A concepção original [do diretor] corre sempre o perigo de degeneração em meio ao tumulto que cerca a produção de um filme, (...) não apenas por problemas técnicos, mas também pelo enorme número de pessoas envolvidas na produção. Se o diretor não conseguir transmitir ao ator a forma como ele vê um personagem e como o mesmo deve ser interpretado, a sua concepção começará imediatamente a se desvirtuar. Se o *camera man* não entendeu com perfeição a sua tarefa, o filme perderá ligação com sua ideia central e acabará sem coesão alguma (...). Não é exagero dizer que, a cada passo, o diretor corre o risco de se tornar uma simples testemunha, observando o roteirista a escrever, o projetista a construir cenários, o ator a representar, e o montador a cortar. É isso, na verdade, o que acontece nas produções essencialmente comerciais: a tarefa do diretor nada mais é que coordenar as atividades profissionais dos diferentes membros da equipe (...) a concepção e o objetivo de um filme, bem como sua realização, devem ser em última instância da responsabilidade do **diretor-autor**; de outro modo, ele perderá o controle das filmagens (grifo meu) (*Idem*, pp. 149,150).

Em seu livro intitulado *Esculpir o Tempo*, Tarkovski deixa claro que sempre que houver alguma divergência de pensamento entre o diretor e seus colaboradores, sejam eles roteiristas, fotógrafos, atores ou editores, o que deve prevalecer é o desejo do diretor. Apesar das imensas diferenças que marcam as filmografias de diretores ao redor do mundo, esta é a tônica principal do pensamento dos diretores mesmo nos dias de hoje. Sobretudo após o advento do neorrealismo italiano, ou da nouvelle vague e de tantos desdobramentos que estes movimentos tiveram nas cinematografias de muitos países, a figura do diretor foi definitivamente alçada, como havia acontecido também no teatro realista-naturalista da segunda metade do século XIX, a esta posição de autor da obra fílmica. E isto acontece mesmo em cinemas onde o interesse comercial vem antes do interesse artístico-estético sobre a obra. Não é à toa que falamos em "um filme de Godard", ou "de Spielberg" ou "de Carlos Diegues". Apenas que cada diretor, tendo um estilo de trabalho próprio, abre maior ou menor espaço para a interferência dos seus colaboradores.

Tarkovski parece ter mantido absoluto controle sobre a "autoria" de seus filmes, inclusive em relação ao trabalho de interpretação de seus atores. "Quando faço um filme, sou eu, em última análise, o responsável por tudo, inclusive pelo desempenho dos atores. No teatro, a responsabilidade do ator por seus sucessos e fracassos é incomparavelmente maior" (TARKOVSKI, 1998, p. 167). Diferentemente de Kulechov e Eisenstein, Tarkovski não entendia a etapa da montagem como a mais importante no processo de construção do filme. Para o cineasta, era o momento da filmagem, quando se imprime na película o que ele costumava nomear como a "passagem do tempo", o verdadeiro momento de criação cinematográfica. Segundo Tarkovski, o material filmado é que contém a "essência" do filme e a função da montagem é de apenas permitir que a "espontaneidade" deste material se revele:

> Também não posso aceitar o ponto de vista segundo o qual a montagem é o principal elemento de um filme, como os adeptos do "cinema de montagem" afirmavam nos anos 20, defendendo as ideias de Kulechov e Eisenstein, como se um filme fosse feito na moviola. (...) A imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, concentro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la. (...) A ideia de "cinema de montagem" — segundo a qual a montagem combina dois conceitos e gera um terceiro [o chamado efeito Kulechov] — parece-me, mais uma vez, incompatível com a natureza do cinema. A interação de conceitos jamais poderá ser o objetivo fundamental da arte. (...) A montagem, em última instância, nada mais é que a variante ideal da junção das tomadas, necessariamente contidas no material que foi colocado no rolo de película. Montar um filme corretamente, com competência, significa permitir que as cenas e tomadas se juntem espontaneamente, uma vez que, em certo sentido, elas se montam por si mesmas, combinando-se segundo o seu próprio padrão intrínseco. (...) Num curioso processo retroativo, uma estrutura que se auto-organiza

> adquire forma durante a montagem, graças às propriedades específicas conferidas ao material durante as filmagens (TARKOVSKI, 1998, pp. 135-136).

Talvez exatamente por entender o momento da captação da imagem como aquele fundamental da construção do filme, Tarkovski fizesse questão de conceber, ele próprio, as personagens e a maneira como seus atores deveriam construí-las. Para o diretor, enquanto no teatro o ator era, por assim dizer, o "autor" na medida em que o fenômeno se dá no palco, no momento da apresentação, numa interação direta entre atores e o público, no cinema, quem constrói a narrativa que será apresentada ao público é o diretor, pois é ele quem domina todos os elementos que compõem o discurso. O teatro realista-naturalista tinha feito o mesmo raciocínio em relação à prerrogativa dos diretores de definirem segundo sua concepção a encenação teatral. Mas não podemos esquecer que Tarkovski vive sob a égide de um teatro russo que consagrou Stanislavski como um paradigma a ser seguido. E Stanislavski, como vimos, dedicou sua vida para devolver aos atores a autonomia sobre o processo teatral através do estudo de seus processos interiores, suas emoções, e, sobretudo, do domínio da externalização destas emoções através das ações "psicofísicas". E é exatamente aí que reside, para Tarkovski, a diferença fundamental entre o ator de teatro e o de cinema:

> Ao contrário do ator de cinema, cada ator de teatro precisa construir seu próprio papel interiormente, do começo ao fim, sob a orientação do diretor. Ele deve desenhar uma espécie de gráfico dos seus sentimentos, subordinado à concepção integral da peça. No cinema, não se admite essa elaboração introspectiva do personagem; não cabe ao ator tomar decisões sobre a ênfase, o tom e a modulação da sua interpretação, pois ele não conhece todos os componentes que farão parte da composição do filme. Sua tarefa é viver! — e confiar no diretor (TARKOVSKI, 1998, p. 170).

Tarkovski trata a questão da autoridade do diretor inclusive sobre a concepção das personagens e a interpretação dos atores como algo inerente ao processo cinematográfico. Sua certeza parece nascer da visão que ainda temos hoje de que a obra, no caso o filme, precisa ter uma unidade estética e esta unidade só pode ser garantida por aquele que tem a visão geral do processo, segundo ele, o diretor. Primeiro que nem todos os diretores têm, de fato, uma visão geral do processo em seus filmes. Mas, mais importante que isto, como nos coloca Jean-Jacques Roubine, não há nada "menos natural e mais histórico do que esse tipo de percepção". A ideia de que o espectador busca sempre esta tal unidade entre todos os elementos da obra "nos foi inculcada (...) por várias gerações de encenadores" teatrais (ROUBINE, 1998, pp. 41-42). O cinema apenas herdou do teatro esta concepção e, nessa questão do trabalho do ator, o paralelo que se pode estabelecer entre, por exemplo, a visão de Gordon Craig no teatro e Tarkovski no cinema é de grande proximidade: ambos precisam de um ator absolutamente generoso que abra

totalmente mão de suas ideias e coloquem sua técnica e arte a serviço da realização das ideias do diretor.

> Já trabalhei com atores que até o término das filmagens não conseguiam confiar inteiramente em minha leitura do seu papel; por algum motivo, eles se esforçavam por dirigir seus próprios papéis, tirando-os do contexto do filme. Vejo esse tipo de atores como pouco profissionais. A ideia que faço do autêntico ator de cinema é a de alguém capaz de aceitar as regras do jogo que lhe são apresentadas, quaisquer que sejam elas, e que o façam com desembaraço e naturalidade, sem esforço aparente, que sejam espontâneos em suas reações a qualquer situação improvisada (TARKOVSKI, 1998, p. 173).

Apesar de colocar as questões nestes termos, o cineasta tinha plena consciência da necessidade de "conquistar" o apoio e o empenho não só dos atores, mas de todos os outros profissionais de sua equipe para a concretização do seu projeto de filme. Para tanto, admitia lançar mão de todos os subterfúgios à sua disposição. Parece ter sido recorrente entre as táticas de trabalho de Tarkovski a omissão de informações no intuito de induzir seus técnicos e artistas a realizarem o seu projeto sem que se dessem conta de que o estavam fazendo. Aliás, é muito comum encontrarmos na história do cinema diretores que trabalham com a omissão ou a desinformação para atingirem seus objetivos. Como nos informa Pearson, D. W. Griffith, por exemplo, costumava trabalhar com seus atores sem entregar-lhes o roteiro. Sem conhecer a curva geral do filme, a eles só restava realizar, cena a cena, exatamente o que Griffith lhes mandasse fazer. Esta mesma estratégia foi utilizada por Tarkovski com a atriz Margarita Terekhova (1942) nas filmagens do seu filme intitulado *O Espelho*, de 1975, como veremos. Mas qualquer de seus colaborados poderia passar por situações similares segundo relado do próprio cineasta:

> É extremamente importante, e ao mesmo tempo muito difícil, transformar o cenógrafo e o *camera man* (e, por extensão, todas as outras pessoas que trabalham na realização de um filme) em parceiros, colaboradores no nosso projeto. É fundamental que eles não sejam reduzidos a meros funcionários; eles devem participar como artistas criadores autônomos, com liberdade para compartilharem nossas ideias e sentimentos. No entanto, transformar o *camera man* num aliado, num espírito irmão, é um trabalho que requer certa diplomacia, que chega até mesmo ao ponto de fazer com que ocultemos nossa concepção, nosso objetivo final, para que este possa alcançar sua realização ideal no tratamento que lhe for dado pelo *camera man*. Já houve ocasião em que cheguei a ocultar toda a concepção de um filme para que o *camera man* a realizasse da forma como eu desejava (TARKOVSKI, 1998, pp. 161-162).

No filme intitulado *O Espelho*, Tarkovski faz uma narrativa livremente inspirada em episódios e memórias de sua própria vida. Nele, a atriz Margarita Terekhova interpreta dois papéis: o de Maria, a mãe, e também o de Natalia, a esposa do protagonista, a personagem de

Alexei. Antes das filmagens, Tarkovski achou por bem não fornecer o roteiro e nem informar claramente à Terekhova o que aconteceria com a sua personagem Maria ao longo do filme. Acreditava que era a melhor maneira de registrar as reações da atriz quando, ainda no início do filme, sua personagem espera pela volta do marido que fora enviado ao campo de batalhas. Queria registrar a incerteza e/ou a eventual esperança da personagem exatamente como sua mãe, que inspirou a personagem da atriz, o vivera quando não sabia se seu marido voltaria da guerra. "Não há dúvida de que o comportamento da atriz teria sido diferente caso soubesse como seria a sua relação futura com o marido, não apenas diferente, mas também falsificado pelo conhecimento que ela teria da continuidade da história" (TARKOVSKI, 1998, p. 71). Parece, no mínimo, ingênuo supor que a atriz não fosse capaz de expressar incerteza e esperança na cena inicial, se é que eram estes os sentimentos desejados pelo diretor, caso soubesse a sequência da história. Pior, nada garante que, mesmo não tendo tido acesso à informação, a atriz não tenha inventado ela própria as motivações para a cena da espera do marido. É preciso lembrar que quando um diretor age, os outros reagem... Independentemente dos subterfúgios usados por Tarkovski, na cena editada no filme[75], Terekhova optou por uma postura "neutra", na qual ela pouco expressa, provavelmente para não correr o risco de contrariar o diretor que lhe negara as informações, imprimindo à cena uma intenção que ele não desejasse.

> (...) queríamos que a atriz sentisse aqueles momentos exatamente como teria feito em sua vida, sem ter consciência do roteiro; naqueles instantes ela provavelmente teria esperanças, depois as perderia, apenas para ressuscitá-las, em seguida... Dentro da ação proposta, a espera pelo marido, a atriz tinha que viver seu próprio e misterioso fragmento de vida, sem saber para onde este a levava. (...) Quando percebeu que eu não ia lhe contar o enredo nem lhe explicar todo o seu papel, ela ficou muito desconcertada... Desse modo, porém, os diferentes fragmentos que ela interpretou (e que, mais tarde, combinei num único desenho como peças de um mosaico), foram o resultado de sua intuição. No início, não foi fácil trabalharmos juntos. Ela achava difícil acreditar que eu pudesse prever — por ela, por assim dizer — a organização do seu papel num todo orgânico no final do filme; em outras palavras, ela achava difícil confiar em mim (TARKOVSKI, 1998, pp.171, 173).

Ou talvez Terekhova só desejasse trabalhar com um pouco mais de informação para contribuir melhor com o projeto do diretor. Os atores, como a maioria dos profissionais, costumam trabalhar com mais segurança quando têm acesso às informações sobre o trabalho que se espera deles. Precisam entender para poder realizar. No entanto, em seu livro, Tarkovski deixa claro que acredita realmente que apenas o diretor precisa e deve ter todas as informações. Considera que, quando os atores têm a informação do todo, acabam desenvolvendo um trabalho

[75] O filme *O Espelho* pode ser visto no canal Mosfilm do YouTube. A cena em questão encontra-se entre 5:52 e 7:10. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs. Acesso em: 4 fev. 2024.

de pior qualidade. “O ator mais analítico e cerebral pressupõe conhecer o filme em sua forma final (...). Ao pensar que sabe como o filme tem de ser, (...) começa a representar o “produto final” – isto é, a concepção que tem do seu papel. Ao fazê-lo, está negando o princípio criador da imagem cinematográfica” (TARKOVSKI, 1998, p. 175).

Contrariando os princípios do teatro stanislavskiano, Tarkovski parece crer que, no cinema, somente os atores que não buscam compreender suas personagens têm a possibilidade de construir uma interpretação calcada na espontaneidade. Trata-se de uma versão modificada de uma ideia recorrente no cinema brasileiro, como veremos no próximo capítulo, segundo a qual “não se deve ensaiar muito para não se perder a espontaneidade”. Em ambos os casos, o espontâneo somente seria possível a partir daquilo que não é elucidado entre as partes envolvidas, o que não tem transparência. Ou isto seria apenas uma desculpa para se manter o domínio do processo pela desinformação do outro? Estas questões surgem sempre que Tarkovski revê as relações que considerou menos frutíferas com os atores que participaram de seus filmes, como no caso do ator lituano Donatas Banionis (1924 – 2014) que protagonizou o filme intitulado *Solaris*, de 1972.

> Infelizmente, nunca desenvolvi uma relação profissional com Donatas Banionis, que fez o papel principal em *Solaris*, pois ele pertence à categoria de atores analíticos incapazes de trabalhar sem conhecer o "como" e o "porquê". Donatas não consegue representar nada de espontâneo, que venha de dentro dele. Precisa, primeiro, construir o seu papel; precisa conhecer a relação entre as sequências e saber o que os outros atores estão fazendo, não apenas em suas próprias cenas, mas no filme todo; ele tenta tomar o lugar do diretor. Isso se deve, quase certamente, a todos os anos que passou no teatro. Ele é incapaz de aceitar que, no cinema, o ator não deve ter uma imagem de como será o filme concluído (TARKOVSKI, 1998, p. 174).

Apesar da personalidade evidentemente centralizadora demonstrada por Tarkovski em seus escritos e, a julgar pelas histórias contadas pelo diretor em seu livro, aparentemente, o que acontecia de fato durante a produção de seus filmes, ao menos com a equipe técnico-artística que ele sempre procurou manter fixa investindo no estreitamento das afinidades estéticas entre todos, era uma participação intensa dos colaboradores para a construção do projeto do diretor. Isto fica claro, sobretudo quando Tarkovski relata que, com o tempo, aprendeu a deixar de tentar definir seus filmes em detalhes antes do início das filmagens, procurando ficar mais atento às condições como elas se apresentam no *set* de gravação. Isto abre, evidentemente, mais espaço para a participação dos outros na definição dos seus filmes. Quanto menos fechadas estiverem as propostas do diretor, mais as circunstâncias de filmagem e as soluções encontradas pelo conjunto da equipe podem influenciar o resultado final do filme.

No livro, Tarkovski fala das mudanças que operou em seu processo de trabalho ao longo de sua carreira:

> Durante o processo de elaboração de um roteiro, eu sempre tentava obter em minha mente um quadro exato do filme, e até mesmo dos cenários. Atualmente, porém, estou mais propenso a trabalhar uma cena ou tomada apenas em termos muito gerais, para que elas surjam espontaneamente durante as filmagens, pois a vida característica do lugar onde se desenvolve a ação, a atmosfera do *set* e o estado de espírito dos atores podem sugerir novas estratégias, surpreendentes e inesperadas. A imaginação é menos rica que a vida. E, hoje em dia, sinto com intensidade cada vez maior que ideias e estados de espírito não devem ser determinados antecipadamente. É preciso saber abandonar-se à atmosfera da cena e lidar com o *set* com a mente aberta (TARKOVSKI, 1998, p. 151).

Os filmes de Tarkovski nos mostram que, ainda que a serviço das intenções de um diretor, o trabalho da interpretação do ator ganha importância para os cineastas que entendem que o momento mais significativo da construção de sentido de seus filmes é aquele do encontro com os atores no *set* de filmagens, quando o material básico da montagem é gerado. Como dizia o cineasta dinamarquês Carl Dreyer (1889 – 1968): "não há nada no mundo que se possa comparar a um rosto humano. É uma terra que nunca nos cansamos de explorar. (...) Não existe mais nobre experiência (...) do que verificar como a expressão de um rosto sensível (...) se anima a partir do interior e se transforma em poesia" (DREYER *apud* NACACHE, 2012, p. 76). O diretor sueco Ingmar Bergman (1918 – 2007), por exemplo, sempre deixou claro que considerava o trabalho com seus atores durante as filmagens o momento fundamental para obter um resultado artístico significativo.

> No meio de todo esse tumulto [do trabalho no *set* de filmagens], decorre um processo delicado, que exige o máximo de tranquilidade, de concentração e de confiança. Quero dizer que dirijo atores e atrizes. Muita gente de teatro esquece que o nosso trabalho no cinema começa com o rosto humano. Podemos decerto deixar-nos absorver completamente pela estética da montagem, podemos reunir objetos e seres inanimados num ritmo deslumbrante, podemos fazer estudos sobre a natureza de uma beleza indiscutível, mas a possibilidade de nos aproximarmos do rosto humano é sem dúvida alguma a originalidade primeira e a qualidade distintiva do cinema. Daí poderíamos concluir que a vedeta [o ator] é o nosso instrumento mais precioso e que a câmera só tem como função registrar as reações desse instrumento. Em muitos casos, é o contrário que acontece; considera-se as posições e os movimentos de câmera mais importantes que o ator, e o filme torna-se um fim em si – o que nunca será mais que ilusão e desperdício artístico (BERGMAN *apud* NACACHE, 2012, p. 77).

O conjunto de diretores que entendem o trabalho do ator como fundamental em suas filmografias é grande. A importância cresce, sobretudo, para os diretores que também são atores. Estes, por vezes, aproximam-se do ideal de "participação ampliada" do ator no processo de construção fílmica conforme preconizava o cineasta russo Vsevolod Pudovkin. Mesmo

assim, uma etapa permanece sempre um tabu à interferência dos atores: a da montagem. Exatamente o momento em que o melhor do trabalho de interpretação do ator pode ser "desperdiçado" em função de outros critérios, muitas vezes de ordem técnica. Explico: por vezes, um enquadramento, um foco, ou ainda a luz não ficou exatamente como o diretor ou o responsável pela área desejava e, por participarem do processo de edição, acabam optando por um outro *take* onde a realização daquele parâmetro saiu melhor. Mas, no *take* escolhido, o trabalho do ator está "menos interessante", por assim dizer. Neste caso, o que priorizar? Porque não optar pelo melhor *take* da interpretação do ator, abrindo mão de outras questões? Estivesse o ator presente no processo de edição, poderia tentar interferir "em seu favor", ou melhor, em favor do próprio filme. Afinal, o que pesa mais aos olhos do espectador: uma luz perfeita ou uma interpretação sincera e pungente?[76]

John Cassavetes (1929 – 1989) foi um ator e diretor de cinema norte-americano que privilegiou o trabalho com os atores na construção de seus filmes. Estudou arte dramática na *American Academy of Dramatic Arts* e começou sua carreira como ator de teatro. Seu primeiro filme como diretor intitulado *Shadows*[77] (1959) é considerado pela crítica um marco do chamado cinema independente norte-americano, pois foi rodado com baixo orçamento, contava com um elenco e equipe "não profissionais" e evidenciava o interesse de pesquisa do diretor em direção a uma linguagem cinematográfica construída com base na interpretação dos atores. O filme não alcançou sucesso nos Estados Unidos, mas teve boa carreira na Europa, tendo ganhado, inclusive, o prêmio da crítica no Festival de Veneza em 1960. Isto alçou o novo diretor para o trabalho em Hollywood. Entretanto, já em seu segundo filme a serviço dos grandes estúdios, Cassavetes se desentendeu com os seus produtores, muito em função de seu desejo de filmar com métodos "demasiadamente alternativos". Restou ao diretor a opção de seguir produzindo filmes longe dos grandes estúdios hollywoodianos. E a marca de seu cinema

[76] Em 2011, fiz um curso condensado para produção de curtas-metragens. Afora as dificuldades em conseguir montar uma equipe minimamente coesa para produzir um filme em um curso desta natureza, um dos membros da nossa equipe ficou responsável pela fotografia e a montagem. No primeiro corte (primeira versão editada) do filme as questões de foco e de luz estavam resolvidas a contento com apenas alguns problemas pontuais. Mas o trabalho de uma das atrizes do filme estava completamente desfigurado, a ponto de causar desconforto em todos os que viam o filme. Ele havia priorizado as questões técnicas pois, sendo ele o principal responsável por elas, tendia a ver o filme desta forma. Foi somente em 2017 que tivemos tempo e disposição para voltarmos a trabalhar sobre uma nova edição. O trabalho dos atores foi recuperado e o filme, mesmo não sendo uma grande obra *(sic)*, ganhou um pouco mais de coerência interpretativa apesar das imperfeições técnicas. O curta chama-se *Romance Espanhol* e pode ser visto no canal da Cia. Ópera do Mendigo através do linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=UqTA7Wvg25w. Só não pode ser divulgado, pois apresenta questões de direitos autorais relativos às músicas nele utilizadas. Acesso em: 8 dez. 2023.

[77] O título do filme no Brasil é *Sombras* (1959). Usei o título em inglês no texto, pois é como se costuma chama-lo mesmo no Brasil.

é exatamente a ênfase que deposita nos ensaios, nas improvisações e nas filmagens que se misturam em um processo aparentemente "caótico" desenvolvido junto ao elenco de atores no *set*.

> Muito se falou do amor do cineasta, ele próprio ator, pelos seus atores e da atmosfera fraternal e elétrica da "família" Cassavetes. Durante a rodagem, toda a gente faz tudo, seja escrever, carregar o material ou segurar a câmera. O que veio a tornar-se apanágio clássico das produções independentes e de certos cineastas modernos era, então, uma revolução relativamente à repartição de tarefas no sistema hollywoodiano: avançando o projeto do *Actors Studio* bem para além de seus limites, Cassavetes e o seu *Variety Arts Studio* concebem um ator ao mesmo tempo mais livre e mais empenhado na aventura do filme (NACACHE, 2012, p. 77).

O diretor costumava manter fixos uma equipe técnica e muitos dos atores de um projeto para o outro. Isto garantia a intimidade e a cumplicidade na construção dos seus filmes. O princípio da improvisação sempre tinha lugar nas filmagens de maneira a garantir uma certa originalidade na interpretação dos atores. "O resultado é com frequência excepcional (...) a impressão de improviso deve-se (...) [sobretudo] à flexibilidade de uma câmera à mão que segue o ator em todas as suas deslocações, e que recolhe o avolumar da emoção em grandes e impressionantes planos que assinalam o renascimento do rosto no cinema" (NACACHE, 2012, pp. 77-78). Sua parceria duradoura com alguns atores foi fundamental para seu projeto de cinema baseado no trabalho de interpretação. Neste sentido, foi a atriz Gena Rowlands (1930), que era também sua esposa, quem melhor mostrou os resultados de um cinema que procura construir boa parte dos sentidos através da interpretação dos atores. O trabalho de Rowlands em *Uma Mulher sob Influência* (1974) é o oposto do que poderia se considerar o de um "ator modelo" que "empresta" sua figura para a construção de sentido segundo o desejo do diretor.

> A graça da representação de Rowlands está no seu caráter provisório, sempre prestes a enriquecer-se com uma nova atitude, com uma nova intuição corporal. Para esperar esse resultado, a confiança é total; a atriz entrega-se ao filme sem reserva no plano físico (...) e sonoro: a voz é a emanação do seu corpo, repentina e brusca como ele, nunca procurando ajustar-se ao ouvido do espectador (...). Nem por isso Rowlands age por conta própria; se nada a proíbe de ser por instantes o centro das atenções, fazendo da crise uma forma de espetáculo, a sua representação depende estreitamente da relação com os outros atores, constrói-se nessa relação (...). Aqui a direção de atores é coletiva e recíproca, e situada, como a produção no seu conjunto, sob o signo da intimidade (NACACHE, 2012, p. 78).

Cassavetes não poderia ter realizado sua obra dentro do esquema industrial de produção de filmes de Hollywood. Um cinema voltado antes de mais nada para a exploração de filmes como mercadoria, não poderia se dar ao luxo de experimentar processos alternativos que subvertessem o peso e a importância que cada etapa necessariamente deveria ter para a

garantia da “qualidade do produto”. Havia na proposta de Cassavetes algo de realmente diferente do que era realizado pelos grandes estúdios norte-americanos. Com o diretor, o ator se via “imerso no mundo do filme, participando, como outrora teorizara Pudovkin, do próprio processo de criação”, um processo no qual “o seu abandono é confiante, ativo, o que é em tudo diferente do esmagamento dos atores por um sistema” industrial (NACACHE, 2012, p. 78). Como diz Nacache, não há um cineasta que tenha dado continuidade ao projeto de Cassavetes, mas de certa forma, todo o cinema independente nos Estados Unidos foi influenciado pelas suas experimentações.

> A sua herança mais autêntica é perceptível no cinema independente norte-americano, especialmente em Rob Nilsson [1939], cujo *Direct Action Cinema* assenta em princípios semelhantes aos de Cassavetes: longa preparação com os atores, (...) improvisação, mais próximo do trabalho teatral que do cinematográfico; rodagem flexível (na iluminação e na câmera) que permite uma grande liberdade aos atores; trabalho de grupo, empenhado artística e socialmente (NACACHE, 2012, p. 79).

Assim, se quisermos conquistar uma maior participação dos atores no processo de criação do filme, é necessário incorporá-los a outras etapas que não somente a da filmagem. Em um esquema industrial como é o hollywoodiano, a própria maneira como a divisão de trabalho está estabelecida inviabiliza tal abertura de espaço aos atores. Em cinemas nos quais o poder decisório do diretor cresce em relação aos produtores, ou ainda quando o diretor é um dos produtores do filme, esta maior participação dos atores é mais viável, mas fica na dependência da vontade deste diretor de aproveitar melhor as contribuições do seu elenco. Como veremos, é possível trazer os atores para o período da pré-produção, momento em que muito do que será o filme é discutido e definido, é possível aumentar o tempo de ensaios, absorvendo melhor as ideias trazidas pelos atores, é possível ter a opinião de toda a equipe, inclusive dos atores, sobre as sucessivas versões do filme na etapa de montagem. Isto dá trabalho e aumenta os custos. Há que se encontrar um equilíbrio entre o que é viável fazer e o que é melhor para o filme.

CAPÍTULO 3 – O Ator no Cinema Brasileiro: um Estranho sem Ninho

3.1 – Aspectos da Interpretação Realista-naturalista no Cinema Nacional – um Breve Panorama de "Insucessos"

A história nos mostra que o cinema brasileiro sempre lutou para se estabelecer como uma atividade industrial regular nos mesmos moldes do que aconteceu com o cinema europeu e, sobretudo, o estadunidense. Mas esta tarefa sempre enfrentou muitos percalços e os altos e baixos pelos quais passou o nosso cinema deixaram claro que as imposições do mercado internacional e, mais especificamente, do cinema hollywoodiano, somadas à falta de políticas de incentivo à produção e de leis de proteção foram os principais motivos que inviabilizaram uma experiência de mercado cinematográfico mais consistente mas, sobretudo, contínua no Brasil. Isto se reflete, evidentemente, em todas as esferas da cinematografia brasileira, inclusive na experimentação de processos de criação dos atores nos filmes nacionais. Nos anos de 1930 e 1940, quando surgiram os primeiros grandes estúdios cinematográficos brasileiros, o domínio do cinema estadunidense sobre os demais cinemas mundiais era incontestável, como relata Sidney Leite:

> No final da década de 1930, a supremacia da indústria cinematográfica norte-americana era absoluta. Hollywood produzia mais filmes que todas as indústrias cinematográficas reunidas. [...] a consolidação incontestável das películas norte-americanas se explica fundamentalmente por suas bases estritamente industriais, estabelecidas no *studio system*. Organizado de modo a maximizar os lucros, o *studio system* esteve no auge entre os anos de 1932 e 1946. De fato, foi neste período que a história do filme passou a se confundir com a história de Hollywood (LEITE *apud* RODRIGUES, 2021, p. 102).

Se por um lado Hollywood representava uma concorrência brutal, por outro fornecia o modelo de *studio system* a ser seguido. Guiados pelo espírito dos grandes estúdios norte-americanos, os brasileiros tentaram encontrar um nicho através do qual fosse possível explorar o mercado nacional da maneira mais eficiente, (através de) com produções baratas, que trouxessem uma marca de brasilidade para, assim, "cair no gosto popular". Nosso primeiro grande estúdio de cinema foi fundado pelo jornalista e cineasta Adhemar Gonzaga (1901 – 1978), em 1930, aproveitando a crise da bolsa de valores de Nova York, que se refletiu momentaneamente na produção hollywoodiana à época. A Cinédia produziu filmes até 1951, quando encerrou suas atividades. O outro grande estúdio, a Atlântida Cinematográfica, foi criado pelo cineasta e produtor Moacyr Fenelon (1903 – 1953) e os irmãos Paulo e José Carlos

Burle (1910 – 1983). Produziu filmes entre 1941 e 1962. O leque de filmes dos dois estúdios era variado, incluindo documentários, dramas e comédias. Mas o gênero que os popularizou e lhes rendeu grande sucesso de público com resultados expressivos de bilheteria em todo o país foram as chanchadas, comédias musicais que, com frequência, recorriam ao repertório carnavalesco brasileiro para apresentar ao público os seus ídolos do rádio, o meio de comunicação mais popular à época. Sobre as chanchadas, Rodrigues diz:

> A chanchada produzida pela Cinédia e perpetuada, ainda por muitos anos, em filmes das posteriores Atlântida e Vera Cruz baseava-se na fórmula de filmes baratos, de forte apelo popular e não necessariamente centrada no apuro técnico. Eram comédias musicais de humor leve para toda a família, que se ancoravam na relação com a música e com as festas populares e se relacionavam, intimamente, com o veículo de comunicação mais popular da época, o rádio. Assim sendo, as chanchadas foram a primeira tentativa de criação de um *star system* cinematográfico, apropriando-se de dois *star systems* pré-existentes: o radiofônico e o do teatro de revista, e cooptando artistas e estratégias cênicas, estéticas e narrativas do rádio, do teatro de revista e de artes populares como o circo, a dança, a música e a palhaçaria (RODRIGUES, 2021, p. 103).

Apesar de espelhar em sua construção cênica o "naturalismo" que predominava no seu modelo hollywoodiano, é evidente que este era apenas o pano de fundo da construção geral dos filmes brasileiros à época. Por isto mesmo, tal "naturalismo" deve ser relativizado. No que diz respeito ao trabalho dos grandes comediantes que dominaram as chanchadas da Cinédia e da Atlântida, entre os quais estão Oscarito (1906 – 1970), Grande Otelo (1915 – 1993), Mesquitinha (1902 – 1956), Jaime Costa (1897 – 1967), Zé Trindade (1915 – 1990), Ankito (1924 – 2009) e Dercy Gonçalves (1907 – 2008), entre outros, a construção das personagens se pautava pela criação de tipos sociais, no mais das vezes vinculados à tradição dos servos e empregados de origem humilde, dotados de sagacidade e capazes das maiores extravagâncias para atingirem seus objetivos.

Uma miríade de personagens "caricaturadas" das quais o exemplo mais bem acabado é o malandro carioca, numa vinculação clara à tradição de séculos dos "servos espertalhões" cultivados no teatro pela *commedia dell'arte*. Além do malandro, as chanchadas põem em primeiro plano a "'vedete' dos teatros de revista e exploram a dicotomia entre a mocinha virtuosa e a 'mulher liberada', que canta, dança, torna-se diva e leva nossa musicalidade brasileira ao exterior" (RODRIGUES, 2021, p. 106). Evidentemente que, dentro deste tipo de interpretação tipificada, estamos mais distantes dos ideais de construção de personagens cultivado pelo teatro realista-naturalista e mesmo por alguns gêneros cinematográficos que seguem o mesmo padrão realista de interpretação.

O outro elemento fundamental da construção das chanchadas, o musical, contribui ainda mais para o seu "afastamento" de um ideal de (naturalismo) ilusionismo. Os números musicais, sempre em grande quantidade dentro da trama, funcionavam quase como um subterfúgio dos produtores para apresentar um "desfile" dos cantores e cantoras que faziam grande sucesso junto ao público de rádio à época, público que ia ao cinema para conhecer o rosto de seus ídolos. Quase todos os elencos de chanchadas apresentavam "estrelas" cômicas vindas do teatro de revistas e mesmo do circo, além das principais "estrelas" radiofônicas da época. Basta lembrar que alguns destes cantores e cantoras foram também alçados a carreiras cinematográficas significativas como é o caso de Carmem Miranda (1909 – 1955), entre outros. Nestes números musicais, bailarinos, instrumentistas e cantores, via de regra, rompiam acintosamente a quarta parede, dirigindo-se diretamente à câmera e, portanto, ao público, criando uma relação fortemente "teatral" entre artistas e espectadores. Rodrigues constata a "teatralidade" das chanchadas também nos cenários usados nos filmes:

> Especificamente com relação aos cenários, percebe-se, ainda, grande influência do teatro, sobretudo do teatro de revista e dos espetáculos musicais da *Broadway*, com muitos painéis pintados de fundo, grande influência *artdecó* e estruturas de palco que facilitavam a disposição cuidadosamente planejada dos personagens para os números musicais e de dança (RODRIGUES, 2021, p. 104).

Uma outra iniciativa do *studio system* brasileiro à época talvez possa ter se aproximado mais do ideal de interpretação realista-naturalista que nos interessa neste trabalho, a da Companhia Cinematográfica Vera Cruz. Criada pelo empresário e produtor italiano Franco Zampari (1898 – 1966), que vinha da bem sucedida experiência com a produção no Teatro Brasileiro de Comédia, juntamente com seu amigo pessoal, empresário e mecenas das artes Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977), a companhia, instalada em São Bernardo do Campo, na grande São Paulo, nasceu com o intuito de produzir filmes "sérios e tecnicamente bem acabados" nos mesmos moldes da produção feita nos Estados Unidos para conquistar o público brasileiro, mas também o internacional. Foi a experiência mais parecida com os padrões do *studio system* hollywoodiano que aconteceu em toda a história do cinema brasileiro, daí muitos se referirem a ela como a "Hollywood tropical" ou a "Hollywood brasileira" (MACIEL, 2011).

Apesar de também ter produzido documentários e comédias, o interesse principal da direção da Vera Cruz recaía, evidentemente, sobre os dramas, entre os quais estão suas produções de maior sucesso. O filme *O Cangaceiro* (1953), dirigido por Lima Barreto (1906 – 1982), contou com diálogos criados pela escritora Rachel de Queiroz (1910 – 2003), ganhou

prêmios internacionais, inclusive no festival de Cannes, na França, foi distribuído em mais de oitenta países e arrecadou mais de cinquenta milhões de dólares, dinheiro que na sua maior parte ficou com os exibidores e o distribuidor, no caso, a Columbia Pictures, famoso estúdio norte-americano. Naquela época, a ausência de um sistema próprio de distribuição para filmes brasileiros fazia com que os distribuidores e exibidores ficassem com mais de 60% da arrecadação das produções da Vera Cruz. Este, aliado à algumas das produções nacionais mais caras à época, foi um dos motivos do fim da Vera Cruz que produziu seus filmes no curto período entre sua criação, em 1949, e a falência, em 1954.

O aspecto que mais nos interessa nesta curta trajetória do estúdio é o seu *star system* e o tipo de interpretação que seus diretores e atores cultivaram em seus filmes. É importante observar que muitos dos artistas e técnicos que compunham as equipes dos filmes da Vera Cruz eram profissionais trazidos do cinema internacional, vários estrangeiros. Assim como a direção do Teatro Brasileiro de Comédia, a outra iniciativa do italiano Franco Zampari com o apoio da burguesia paulista à época, fora entregue a diretores estrangeiros, também na Vera Cruz, a visão que prevaleceu nos filmes foi bastante próxima à do *studio system* internacional. Em função disto, mesmo que se possa identificar claramente desempenhos de atores em seus filmes de um realismo-naturalismo incontestável, as questões de adequação da *persona* do artista às características da personagem a ser interpretada e, sobretudo, de fotogenia, guiavam as escolhas de *casting* e a construção da interpretação dos atores e atrizes nas produções da Vera Cruz.

Tais questões ficam mais claras se olharmos para uma das principais "estrelas" da companhia: a atriz Eliane Lage (1928). Antes de protagonizar seu primeiro filme, *Caiçara* (1950), longa-metragem de estreia da Cia. Cinematográfica Vera Cruz, Lage jamais havia pensado em ser atriz. Como fosse muito próxima de Yolanda Penteado Matarazzo (1903 – 1983), a esposa de Francisco Matarazzo Sobrinho, um dos fundadores da companhia, Eliane Lage foi convidada para o almoço de boas-vindas aos técnicos que a empresa recém-fundada estava trazendo da Europa para trabalharem em sua primeira grande produção. Entre os técnicos, Lage conheceu o diretor Tom Payne (1914 – 1996), seu futuro marido com quem permaneceria quinze anos casada, tendo três filhos.[78] Payne a convenceu a participar do *casting* para o filme. Sua fotogenia e o bom teste realizado fizeram com que ela ficasse com o papel principal de *Caiçara*, filme dirigido pelo italiano Adolfo Celi (1922 – 1986). Jovem,

[78] Os elementos que narro neste trecho sobre a vida particular da atriz têm a intenção de fornecer breves elementos da construção de sua personalidade pública, ou de sua *persona*, como parte da argumentação sobre o "*star system*" da Vera Cruz.

trabalhando com as poucas referências que tinha do trabalho de interpretação e com a orientação geral de construção realista-naturalista que prevalecia nas primeiras produções da Vera Cruz, era de se esperar que Lage investisse em uma construção mais naturalista, procurando "encarnar" as personagens que interpretou. Segundo a crítica à época, a atriz debutante alcançou bons resultados em suas interpretações, apenas eventualmente recorrendo a gestos "exagerados" em momentos mais dramáticos, ou à uma dicção um tanto esmerada que davam à algumas falas um caráter mais declamado, menos natural.

Mas, no caso, o que mais chama a atenção são o aparato e o cuidado das produções que impregnam o trabalho de Lage com elementos característicos do *star system*. Como eu disse, a Vera Cruz tinha, de fato, a intenção de instaurar no Brasil um modelo industrial de cinema. Não é à toa que o lema da empresa era: "do planalto abençoado para as telas do mundo". Para "conquistar o mundo", investiu em equipamentos e um grupo de profissionais com experiência no cinema internacional. Mas não só. Para dar sustentação às suas produções, montou um departamento de divulgação que alimentava a imprensa à época com um material farto de fotos de suas produções e de suas principais estrelas, além de informações sobre os filmes, as filmagens e a vida particular dos artistas. Em revistas da época como a *Cinearte* e a *Cinelândia*, as atrizes expunham um pouco de suas vidas pessoais, do que gostavam, quais eram os seus *hobbies*, e falavam dos planos para suas carreiras. Como a profissão de atriz fosse um ofício contra a qual havia muito preconceito, com a ação junto à imprensa da época, a Vera Cruz tentou criar em torno de suas atrizes uma imagem de estrelado "mais profissional" (MACIEL, 2011).

Eliane Lage era uma das principais "estrelas" neste esquema de divulgação da companhia. O fato de estar recém-casada com Tom Payne e de o casal ter decidido morar em um sítio no Embu, município próximo a São Paulo, era explorado com ares de exotismo da personalidade do casal de artistas. Na verdade, por ter sido criada em sua primeira infância no isolamento de uma ilha na baía de Guanabara, Eliane Lage nunca gostou sequer da vida agitada das grandes cidades. Nas entrevistas que concedeu depois do encerramento de sua carreira, sempre deixou claro que um dos maiores obstáculos para seu trabalho como atriz de cinema eram as exigências em torno da vida social imposta aos artistas: as festas, os eventos de divulgação, as "badalações noturnas". Apesar de seus esforços, sua recusa a seguir tais padrões ficou conhecida à época, a ponto de Lage ser comparada às atrizes Greta Garbo (1905 – 1990) e Ingrid Bergman (1915 – 1982), que também preferiam uma vida mais reclusa. E assim, Lage acabou por receber os epítetos de "a Greta Garbo brasileira" e "a nossa Ingrid Bergman".

Mesmo assim, a imagem de "estrela" de Eliane Lage vingou. Criou-se em torno da atriz a aura da mulher bela, desejada pelos homens e admirada pelas mulheres, reclusa ou reservada, mas forte, capaz de enfrentar e superar os obstáculos engendrados por um mundo feito por homens e para os homens. E foram exatamente mulheres com características parecidas com estas que Eliane Lage foi escalada para desempenhar nos quatro filmes que protagonizou dos cinco que fez em sua curta carreira. Esta "coincidência" entre a personalidade pública do artista e as personagens que ele interpreta, que é típica do *star system*, fez surgir para os atores e atrizes nos filmes da Vera Cruz uma outra dimensão do seu jogo de interpretação: para além de buscarem uma construção realista naturalista de suas personagens, eles apresentam certa "personalidade unificadora", conceito proposto por Edgar Morin (1989) segundo o qual, no caso das "estrelas", o público reconhece claramente o intérprete à frente de qualquer transformação que a "encarnação" de uma personagem possa lhes provocar. Em outras palavras, o público vê primeiro o artista. Isto equivale a dizer que, ao mesmo tempo em que tenta "parecer" com suas personagens, a estrela "aparece" enquanto a personalidade pública que é nos filmes.

Um outro aspecto do *star system* internacional que também se revela com o trabalho de Eliane Lage e os artistas da Vera Cruz diz respeito ao que se convencionou chamar de *underacting* que, aqui, traduzo livremente por "não atuação". Quando protagonizou *Sinhá Moça,* filme da Vera Cruz de 1953 dirigido pelo seu marido Tom Payne, um conjunto razoável de planos do filme foi dedicado a enquadrar o rosto da atriz, seja de maneira direta, seja refletido no espelho, seja emoldurado por uma janela. Nestes momentos, é a atriz Eliane Lage e não a personagem Sinhá Moça quem literalmente "posa" para a câmera, "sem expressão", tendo o rosto simplesmente exposto em sua fotogenia.

Recurso típico do cinema norte-americano calcado no *star system,* o *close* rasgado no rosto do artista famoso tem o sentido de "oferecê-lo" para o deleite do público, como tantas vezes se fez na história do cinema com as grandes estrelas, sobretudo as mulheres. Neste caso, o que se deseja do intérprete é simplesmente a sua imagem que será manipulada na edição segundos os interesses do diretor. Como vimos, ao ator-modelo cabe apenas posar para a câmera e não interpretar uma personagem. Neste momento da carreira de Eliane Lage, a mulher forte que já era "objeto de desejo" sexual passa a ser também "objeto de apreciação estética" em sua beleza e fotogenia. Lage se presta bem a esta análise pois que, não tendo nenhuma formação artística quando começou a atuar nos filmes, foi o exemplo mais bem acabado de uma estrela criada pela ação de um estúdio de cinema, a Vera Cruz. Mas trata-se apenas de um exemplo.

Haveria que se analisar um conjunto de artistas para entender melhor as nuances que o *star system* da Vera Cruz nos oferece. Sigamos...

Fortemente influenciado pelas discussões em torno do neorrealismo italiano[79] e da nouvelle vague francesa[80] que envolveram parte da comunidade cinematográfica brasileira ainda nos anos 1950, o chamado Cinema Novo brasileiro, movimento que se estendeu de aproximadamente 1960 e 1972, surgiu como um questionamento e uma reação ao cinema dos estúdios nacionais, tanto as chanchadas como o drama calcado em moldes hollywoodianos. Contrapondo-se ao cinema dos estúdios, o Cinema Novo responde "com o seu orçamento reduzido; com as suas temáticas sociais e políticas, com a busca por retratar personagens 'esquecidos' e invisibilizados como o(a) operário(a), o(a) sertanejo(a), o(a) favelado(a), o(a) trabalhador(a) rural etc." (RODRIGUES, 2021, p. 110). Muito do que se pode dizer sobre as características técnicas e de conteúdo do movimento está nas duas notas sobre o neorrealismo e a *nouvelle vague*, as notas de número setenta e nove e oitenta, respectivamente. Sobre o Cinema Novo, interessa-me destacar ainda sua busca por retratar os problemas sociais de uma maneira diferente em relação ao que o cinema industrial havia feito até então, conforme nos conta Ismail Xavier:

> Sem descartar as emoções e o divertimento, [os cineastas do Cinema Novo] entendiam que a dimensão política das novas poéticas exigia uma linguagem que deveria ir além da transformação dos problemas em espetáculo, o que significava a construção de uma linguagem capaz de "fazer pensar". Ou seja, não bastaria ao melhor cinema político tematizar problemas candentes da vida social; era preciso inventar uma nova maneira de conduzir os dramas, pois um traço essencial da produção considerada mais mistificadora era justamente abordar os "problemas candentes" trazendo embutida em

[79] O Neorrealismo "surgiu na Itália com o fim da Segunda Guerra Mundial. Em um país que estava ainda caótico e se recuperando após o longo governo fascista (1922–1945). (...) o cineasta neorrealista trabalhava com o que tinha em mãos. Sem necessidade de agradar ao governo do país, mostrava a sociedade tal como ela se apresentava, fazendo um retrato da verdade, com filmes que seriam quase documentários. (...) constantemente eram utilizados atores não profissionais, que muitas vezes falavam com suas próprias palavras no filme. Os personagens eram tão humanos com suas falhas e qualidades que os tornavam quase reais. Com a escassez de financiamentos, os cenários eram feitos *in loco*, com poucos ou nenhum local fabricado para a execução das cenas. (...) Não havia efeitos especiais, o plano era colocar uma câmera na mão e fazer o filme com o som direto. A estrutura narrativa evitava as convenções clássicas de continuidade, muitas vezes não tendo uma linearidade ou explicação prévia das atitudes dos personagens que tem uma atuação mais perene e nunca exagerada" (LEAL, 2015).

[80] A *Nouvelle Vague* "foi uma nova estética de cinema criada na França, em 1958, como reação contrária às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. A contraproposta eram filmes mais pessoais e baratos — o chamado "cinema de autor". Seus principais representantes eram jovens críticos, reunidos ou inspirados pela revista *Cahiers du cinéma* ("cadernos de cinema"), criada pelo teórico André Bazin e considerada a bíblia da crítica à sétima arte. (...) Em comum, tinham o desejo por autonomia criativa, mas cada um retratou suas próprias questões pessoais e cotidianas". Guardava várias relações com o neorrealismo italiano que a precedeu. Entre suas principais características estão: "produções baratas (várias delas, financiadas pelos próprios diretores), atores pouco conhecidos, muitas filmagens nas ruas, em oposição aos estúdios, tramas com idas e vindas no tempo, rompendo com a narrativa linear tradicional, liberdade estética: cortes repentinos e a câmera em qualquer ângulo ou posição, temas cotidianos e tabus, personagens à margem da sociedade como criminosos, adúlteros e rebeldes, roteiro bem livre (SANT'ANA, 2011).

> sua estrutura dramática uma interpretação redutora, voltada para a reprodução de preconceitos e não para o esclarecimento das questões. (...) Em particular, determinados gêneros [do cinema dos estúdios hollywoodianos] apareciam como eficientes soluções de compromisso pelas quais era possível denunciar as iniquidades sociais, porém direcionando tal denúncia para uma catarse que, longe de ameaçadora, oferecia uma expressão domesticada, reconfortadora, a determinadas inquietações presentes no seio da sociedade (XAVIER, 2003, pp. 129-130).

Nos anos 1960, as questões político ideológicas davam coesão não só ao Cinema Novo, mas a um conjunto maior da comunidade artística brasileira que passava pelos setores do cinema, da música popular e do teatro. "As questões de criação de uma brasilidade que incluísse os excluídos e a representatividade de tipos brasileiros até então negligenciados marcam os movimentos engajados dessas três áreas que mantinham entre si uma relação dialética e prolífica" (RODRIGUES, 2021, p. 110). Mas apesar das afinidades, uma marca do Cinema Novo brasileiro, a exemplo dos seus contrapontos cinematográficos europeus e também latino-americanos, é a questão da autoria nos filmes. Livres das imposições de um cinema engendrado pelos grandes estúdios, e seguindo os preceitos da "política dos autores" pregada pela *nouvelle vague*, os diretores cinemanovistas assumiram definitivamente a posição de autores de seus filmes, dando soluções muito pessoais para todos os elementos envolvidos no processo de construção fílmica, inclusive às questões ligadas ao trabalho dos atores.

Neste quesito, o Cinema Novo foi um movimento responsável por incluir sistematicamente um conjunto de atores "não profissionais" em seus elencos. Sobretudo quando a temática dos filmes levava a equipe a filmar em locais mais distantes do eixo Rio-São Paulo como, por exemplo, nos filmes ambientados no sertão nordestino, pessoas arregimentadas entre os moradores da região eram chamadas a contribuir, aumentando o grau de "realismo" imprimido à *mise en scène* dos filmes. Um bom exemplo disto é o filme que Eduardo Coutinho (1933 – 2014) não chegou a terminar em 1964 por interferência direta do governo militar brasileiro, produção retomada pelo cineasta e lançada na forma do documentário chamado *Cabra Marcado para Morrer*, em 1984. O projeto original de Coutinho era fazer um filme de ficção, contando a história verídica do assassinato do líder camponês João Pedro Teixeira (1918 – 1962) a mando de latifundiários da região do município de Sapé, na Paraíba, em 1962. Na produção de 1964, o elenco era todo composto pelas pessoas que de fato participaram dos episódios que antecederam à morte do líder camponês, cada um desempenhando a si mesmo no filme. Se tivesse vingado neste formato, *Cabra Marcado para Morrer*, seria, no entanto, uma exceção. A regra nos filmes cinemanovistas foi a utilização de atores não profissionais apenas em pequenos papéis ou como figurantes, reservando os papéis protagonistas e os principais coadjuvantes para atores e atrizes profissionais.

Em seu trabalho de pesquisa, Virgínia Rodrigues nos fornece um conjunto de exemplos de interações diretas entre artistas da música, do teatro e do cinema nos anos 1960. Destes, interessa-me particularmente os "empréstimos" de atores e atrizes que o Cinema Novo fez do teatro brasileiro à época. Em um levantamento junto ao elenco dos filmes, a autora nomeia onze atores e atrizes que participaram com frequência dos elencos dos filmes, a saber: Glauce Rocha (1930 – 1971), Flávio Migliaccio (1934 – 2020), Leonardo Villar (1923 – 2020), Othon Bastos (1933), Joel Barcellos (1936 – 2018), Hugo Carvana (1937 – 2014), Nelson Xavier (1941 – 2017), Maria Gladys (1939), Paulo Autran (1922 – 2007), Paulo José (1937 – 2021) e Dina Sfat (1938 – 1989). Rodrigues também registra a participação de vários destes atores e atrizes em "grupos de teatro engajados politicamente", com destaque para o Teatro Oficina, o Grupo Experimental de Teatro, o Grupo Opinião e o Teatro de Arena, entre outros, reforçando a ideia de uma aproximação grande entre o Cinema Novo e o pensamento teatral de vanguarda à época.

> Apesar de o *Cinema Novo* ter aberto espaço para a convocação de atores e atrizes sem formação ou experiência prévia ("não atores"), sua ligação mais forte, no que diz respeito à atuação, era com o teatro. Era do teatro que vinham a maior parte dos atores e das atrizes destes filmes, principalmente seus/suas protagonistas e os coadjuvantes mais importantes. Aponto, ainda (...) que dos onze atores e atrizes acima citados, sete participaram em algum momento do grupo de teatro Arena. (...) A recorrente participação de atores e atrizes pertencentes ao — ou que realizavam trabalhos com — o grupo Arena em filmes cinemanovistas e a relação político-engajada entre as temáticas e o *modus operandi* do grupo teatral Arena e dos cineastas do *Cinema Novo* acabam por trazer um pouco da tônica das pesquisas do grupo para o interior dos filmes, especialmente através da figura do mentor artístico da companhia: Augusto Boal (RODRIGUES, 2021, pp. 113-114).

Em função disto, vale a pena olharmos rapidamente para o grupo do Teatro de Arena de São Paulo, para entendermos, sobretudo, a mudança que este empreendeu em relação à interpretação dos atores à época. Apesar de alguns estudos apontarem para possíveis aplicações de princípios do sistema stanislavskiano de interpretação pelo ator e diretor polonês naturalizado brasileiro Zbigniew Marian Ziembinski (1908 – 1978) em seus trabalhos no Teatro Brasileiro de Comédia, a primeira incursão declaradamente calcada nos estudos desenvolvidos por Constantin Stanislavski aconteceu no Teatro de Arena pelas mãos do dramaturgo, diretor e pesquisador teatral brasileiro Augusto Boal (1931 – 2009).

Entre 1953 e 1955, Boal permaneceu nos Estados Unidos onde estudou dramaturgia na Universidade de Columbia, acompanhando, como ouvinte, alguns trabalhos do *Actors Studio*, de Nova York. "(...) Eu ficava a poucos metros dos atores – fascinado, vendo o ator criar personagens. Desde aquelas sessões [no *Actors Studio*] tenho fascínio por atores que vivem de

verdade seus personagens – não fazem de conta" (BOAL, 2014, pp. 129-130). De volta ao Brasil, em 1956, Augusto Boal foi convidado a participar do Teatro de Arena, fazendo sua estreia na direção com a peça *Ratos e Homens*, uma adaptação do romance *Sobre Ratos e Homens* do norte-americano John Steinbeck (1902 – 1968). No processo de trabalho empregado junto ao elenco da montagem, Boal decidiu experimentar o sistema de Stanislavski, segundo o que vira em sua passagem pelo *Actors Studio*.

> A peça foi o resultado daquilo que definiu como o primeiro "estudo sistemático de Stanislavski no contexto brasileiro: a gente pegava Stanislavski página por página. O grupo era o [Gianfrancesco] Guarnieri [1934 – 2006], o Vianinha [Oduvaldo Vianna Filho] [1936 – 1974], o Flávio Migliaccio, e depois o Nelson Xavier. A gente estudava tudo e depois via o que podia usar e o que não" (BOAL, 1991, p.189). Sobre o início do processo de *Ratos e homens*, Boal relembra que a cada dia o elenco estudava um capítulo de *A preparação do ator* e, ao final do processo, haviam terminado todo o livro (SANTOS, 2021, p. 115).

Em seus depoimentos, Boal sempre deixou claro que os estudos que fez na primeira fase de sua participação no Teatro de Arena sobre o sistema de trabalho de Stanislavski nunca visaram uma aplicação integral das propostas do mestre russo, antes servindo como pretexto para uma busca cujo objetivo era colocar no palco personagens que espelhassem o brasileiro comum, com os quais a plateia se identificasse de fato. Isto estava em consonância com os propósitos iniciais que motivaram o surgimento do grupo em 1953: criar um teatro mais barato que refletisse, de fato, a realidade e valores da cultura brasileira em contraposição ao que consideravam uma mera reprodução dos padrões europeus de construção teatral, que era o que, segundo os integrantes do Arena, o Teatro Brasileiro de Comédia, criado por Franco Zampari em 1948, fazia.

> [Com os estudos sobre Stanislavski] o Arena inicia, então, aquilo a que Boal chamou de sua "fase realista": uma recusa ao teatro hegemônico do período, cujo maior representante era o Teatro Brasileiro de Comédia, considerado um teatro burguês e vinculado a velhos moldes de interpretação europeia, pautados pelo exagero e pela impostação. Boal fala da rejeição ao TBC em entrevista de 1998, quando confirma ter utilizado Stanislavski com um "propósito nacional", em busca de uma interpretação brasileira (SANTOS, 2021, p. 116).

Esta busca do Teatro de Arena por uma "interpretação brasileira", por "criar em cena" o homem comum, além de alinhá-la a um ideal realista-naturalista de interpretação, vinha muito ao encontro do que desejavam os diretores do Cinema Novo para seus filmes. Mas, os ares da renovação não sopravam apenas do Teatro de Arena, claro. Como disse, a comunidade artística nas suas várias vertentes buscou empreender uma renovação geral com os músicos, os

artistas de teatro e os de cinema convivendo e engendrando vários projetos conjuntos. Nesse sentido, era de se esperar que a renovação da interpretação também atingisse o Cinema Novo. Some-se a isto, o fato de que as mudanças provocadas no cinema hollywoodiano com o surgimento dos atores e atrizes afiliados ao *Actors Studio* e a outras vertentes de interpretação stanislavskianas durante toda a década de 1950 causaram um certo *frisson* no cinema mundial, contribuindo também para mudanças aqui no Brasil, inclusive em um movimento reverso, indo do cinema para o teatro. "Por intermédio do cinema, especialmente com o *Actors Studio*, o realismo stanislavskiano chegou ao Brasil, influenciando de modo decisivo toda a primeira geração de encenadores modernos, entre os quais Antunes Filho" (MILARÉ *apud* SANTOS, 2021, p. 111). O próprio diretor teatral brasileiro Antunes Filho (1929 – 2019) revela o impacto que as atuações creditadas ao método do *Actors Studio* causaram no Brasil:

> É o que acontecia no Brasil. Todo mundo tinha Stanislavski, mas ninguém praticava... praticava assim, em um certo realismo "x", um realismo interessante. A coisa ficou muito evidente, muito forte para nós, foi através do *Actors Studio* mesmo. Foi ali que se deu o "estouro da boiada", que era surpreendente o que os atores faziam. Foi aí que realmente começou a entrar uma escola de Stanislavski (ANTUNES FILHO *apud* GREVE, 2017, p. 130).

Assim, apesar de algumas referências anteriores à introdução do sistema de Stanislavski no Brasil, percebemos que as questões sobre a interpretação do ator propostas pelo mestre russo ganham um primeiro impulso significativo no país a partir dos anos 1950, tanto com a repercussão dos filmes hollywoodianos quanto com a preocupação com seus ensinamentos por parte da comunidade teatral brasileira. É difícil avaliar o quanto tais questões interessavam, de fato, os nossos diretores-autores cinemanovistas. A julgar pela recusa ao cinema hollywoodiano por parte dos integrantes do Cinema Novo, era de se esperar, também, uma recusa às novidades sobre o trabalho do ator vindas do cinema americano à época. Mas o advento das interpretações construídas a partir dos preceitos do *Actors Studio* também faziam parte, até certo ponto, de um questionamento do próprio *studio system*, pelo menos da versão que imperou e se impôs ao mundo nos anos de 1930 e 1940.

As referências a tais questões no Cinema Novo são poucas e, quando existem, dão conta apenas parcialmente das discussões vinculadas à interpretação nos filmes do movimento. Glauber Rocha (1939 – 1981), talvez o principal pensador do Cinema Novo entre os diretores do movimento e um dos que alcançou maior repercussão, sobretudo junto a crítica cinematográfica nacional e internacional, parecia ter uma visão muito peculiar da questão. Ainda na juventude, na Bahia, trabalhou em programas de rádio, e participou de grupos de

teatro amador, entrando, assim, em contato com as bases do trabalho de interpretação dos atores. Em entrevista a pesquisadora Nikita Paula, o cineasta Walter Lima Júnior (1938) que trabalhou como assistente de Glauber Rocha relata os métodos "nada ortodoxos" do diretor durante as filmagens de *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964):

> A propósito da direção de Glauber Rocha, o ex-assistente diz que ele cochichava muito no ouvido dos atores para que ninguém soubesse o que ele os mandava fazer. Quando não cochichava, fazia troças atrás dos atores, ria-se deles, mocava-se do que faziam. Walter Lima Jr. acredita que o diretor os mandava imitá-lo, porque nos filmes todos os atores acabavam parecidos com ele: no jeito de andar, nos gestos etc. A sua técnica, propositalmente teatral, impostada, recitada, *não cinematográfica*, servia ao seu cinema porque ele não queria, não acreditava no cinema psicológico (PAULA, 2001, p. 80)[81].

Se é verdade que Glauber Rocha "não acreditava no cinema psicológico", leia-se, aquele de interpretação realista-naturalista, é preciso sempre cuidar para entender a distância que separa o ideário do artista e o que realmente acontece em sua obra. Há ainda que se considerar que, sendo uma obra de criação coletiva, os outros integrantes de uma equipe "impõem", mesmo a um diretor-autor como Rocha, no mínimo em função de suas próprias experiências profissionais, de suas "bagagens" de vida, de seus gostos ou de suas deficiências, concepções que não necessariamente correspondem ao ideal do diretor. Aos vinte e quatro anos de idade, o jovem Glauber, ou não estava atento *(sic)*, ou parece ter entendido que para elaborar o discurso do seu filme como ele desejava, valia lançar mão de todos os subterfúgios, sobretudo em um cinema absolutamente carente de recursos como foi o Cinema Novo. Cuidava com muito afinco do momento das filmagens: ele "era famoso por ficar nos limites do quadro gritando direções para seus atores e atrizes" (RODRIGUES, 2021, p. 220). Esta disposição para o trabalho com o elenco e sua abertura para todas as possibilidades de construção da cena ficam claras quando olhamos, por exemplo, para o seu segundo longa-metragem, *Deus e o Diabo na Terra do Sol*[82], no qual podemos observar um conjunto razoável de maneiras de "construir as personagens" a ponto de, deste ponto de vista, o filme se mostrar um verdadeiro pastiche.

O casal de protagonistas, o ator Geraldo Del Rey (1930 – 1993) e a atriz Yoná Magalhães (1935 – 2015), compõe as personagens do vaqueiro Manoel e sua esposa Rosa a

[81] Dentre as várias situações anedóticas envolvendo a direção de atores de Glauber Rocha, Rubens Rewald nos conta uma ocorrida nas filmagens do filme *Câncer* (1972): "ele fez isso numa cena clássica da Odete Lara [1929 – 2015] com o Hugo Carvana [1937 – 2014]. Eles estão lá numa cena banal, assistindo televisão e o Glauber, antes de começar a cena, cochichou para Odete Lara: Fale sobre você! E, aí, era pra eles falarem sobre alguma coisa e a Odete começou a falar: "que merda essa minha carreira de atriz! Ninguém me leva a... e o Hugo Carvana não sabia o que fazer e isso criou uma grande cena (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

[82] O filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* pode ser visto no canal MoveMundo do YouTube através do linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=fAh0yrubJtA. Acesso em: 18 fev. 2024.

partir de em entendimento realista-naturalista. A própria atriz, em entrevistas, admitia que seguiu a ideia de "encarnação da personagem" para criar a sua Rosa, procurando investir nos sentimentos e nas relações com as outras personagens. Além disto, Magalhães e o ator Othon Bastos, que no filme interpretou o papel do cangaceiro Corisco, contam que o ator Geraldo Del Rey passava os dias vestido com o figurino durante as filmagens no município de Monte Santo, na Bahia, "para não sair da personagem". Segundo os colegas de elenco, "para aumentar o realismo" de sua construção, Geraldo Del Rey também fez questão de carregar, de fato, uma pedra bastante pesada na cabeça, na cena em que Manoel sobe ajoelhado a escadaria que leva ao alto da colina onde os romeiros do filme ouvem os sermões do beato Sebastião, personagem interpretada por Lídio Silva (s.d.).[83]

Já a criação de Corisco realizado pelo ator Othon Bastos, obedece a padrões primeiramente brechtianos, nos quais o distanciamento entre ator e personagem prevalece. Apenas em um segundo plano, o ator investe na sobreposição de uma construção realista, calcada nas emoções da personagem, mais à maneira do naturalismo stanislavskiano. O próprio ator conta que, à época, interpretava uma peça de encenação brechtiana em Salvador (BA). Na longa conversa que teve com o diretor no trajeto entre a capital baiana e o local das filmagens, Bastos convenceu Rocha a transformar os *flashbacks* previstos no roteiro nos quais sua personagem encontrava Lampião em cenas nas quais Corisco simplesmente narra tal encontro. No corte final do filme, de fato, Bastos desempenha as duas personagens, Corisco e Lampião, enquanto relembra a história. Não bastasse esta narrativa de cunho absolutamente brechtiano, várias cenas foram realizadas com a personagem rompendo a "quarta parede", quando, olhando na lente da câmera, reporta-se diretamente ao espectador. Mas, permeando esta construção bastante teatral, o ator informa que, nas conversas com o diretor, ambos preferiram investir concomitantemente na construção dos "sentimentos da personagem".[84]

Por fim, a personagem do beato Sebastião foi entregue a um carpinteiro da região de Monte Santo (BA), Lídio Silva, um ator sem experiência e formação anteriores. Assim como Silva, muitos camponeses e moradores da cidade compuseram o elenco do filme como forma de aumentar o grau de realismo para o qual o próprio cenário da região era o principal elemento.

---

[83] A entrevista de Yoná Magalhães e Othon Bastos está hospedada no canal Cinemes do YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kpkvz5UgVsw&t=4s. Acesso em: 18 abr. 2024.

[84] O momento em que Corisco narra sua conversa com Lampião (Virgulino), cena na qual Othon Bastos desempenha as duas personagens e olha para a lente da câmera, reportando-se diretamente ao espectador pode ser visto entre 1:13:56 do linque do filme disponibilizado na nota de número 82. Há outros momentos no filme em que Bastos desempenha as duas personagens e olha para a lente.

No entanto, na hora da dublagem das personagens no estúdio[85], Glauber Rocha optou por pedir ao ator Othon Bastos que fizesse a voz do beato Sebastião no lugar de Lídio Silva, com o intuito de estabelecer uma relação entre as duas personagens que, no filme, representam Deus, no caso, o beato Sebastião; e o Diabo, o cangaceiro Corisco. Na tentativa de diferenciar a voz de Corisco da do beato, Bastos optou por modificar seu timbre e investir em uma fala mais declamada, quase cantada, por considerar este tom mais apropriado à personagem do religioso. O resultado é uma imagem de cunho mais realista, a do carpinteiro Lídio Silva, associada a uma voz mais "teatral", realizada por Othon Bastos.

Segundo vários artistas que trabalharam com Glauber Rocha, o diretor era um homem atencioso e amoroso com todos os integrantes de suas equipes. Em entrevista, Walter Lima Júnior diz que "*Deus e o Diabo* é um filme em que o coletivo foi determinante" (LIMA JÚNIOR em depoimento no canal Cinemes do YouTube). Um filme que saiu "da cabeça de uma pessoa tão generosa e tão talentosa quanto o Glauber, mas ao mesmo tempo ajudado por pessoas absolutamente apaixonadas por aquilo. E isto é uma coisa muito rica... É inesquecível!" (*Idem*). Por aí e por depoimentos de outros artistas entendemos que Rocha aparentemente sabia absorver as ideias e a contribuição de todos em seu trabalho. Por outro lado, tinha o hábito de participar e bater o martelo sobre todas as decisões referentes aos seus filmes. E não hesitava em combinar fórmulas e soluções de natureza distintas para chegar nos resultados desejados. Esta mistura de registros de atuação que vemos em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* mostra isto.

A liberdade com que o Glauber Rocha trabalhava em seus filmes e as transformações pelas quais estes iam passando em suas várias etapas ficam patentes em uma "reclamação" do ator Paulo Autran (1922 – 2007) que trabalhou com Rocha em *Terra em Transe* (1967). O roteiro previa alguns planos distintos em que se davam os acontecimentos da trama: aqueles realmente vividos pela personagem principal, o jornalista Paulo Martins, interpretado pelo ator Jardel Filho (1927 – 1983); um segundo composto pelas coisas que ele pensa e, um terceiro, o plano das suas "alucinações". Esta é a maneira como Autran entendeu o roteiro, segundo sua entrevista concedida ao Serviço Nacional do Teatro, em 1974. Em função destes planos, o ator resolveu recorrer a registros diferentes de interpretação conforme relata:

> Estudei o meu papel e interpretei algumas cenas com naturalidade, procurando um certo realismo. Interpretei outras cenas com uma distorção de quem se lembra do que pensou na ocasião e não exatamente do que aconteceu. E fiz algumas cenas inteiramente alucinado, mas a fotografia não me acompanhou em hipótese nenhuma.

[85] É importante lembrar que, até os anos 1990, era comum os filmes brasileiros não trabalharem com o som direto das filmagens, e que os atores precisavam ir ao estúdio, depois do filme editado, para dublar as falas de suas personagens.

> O filme já começou com planos ousadíssimos, com a câmera colocada em pontos inteiramente subjetivos... então, em momento nenhum você [o espectador] sabe o que deveria ser natural, alucinado ou memória... Meu personagem ficou inteiramente desconexo (AUTRAN *in* Depoimentos IV, 1974).

Os filmes do Cinema Novo já foram alvo de um cem número de estudos e análises, sobretudo no que tange às questões estéticas e políticas neles envolvidas. Mas carecem de estudos mais apurados em relação aos tipos de interpretação neles usadas pelos atores. As soluções dadas individualmente por seus diretores-autores diferem bastante umas das outras, restando sempre os fatores político-ideológicos a unir o grupo em torno de um projeto sociocultural para o Brasil. E foi exatamente a sua força enquanto movimento baseado em uma visão crítica da sociedade que levou o governo militar brasileiro a criar a Embrafilme, em 1969. Nascida de um desejo dos militares de controlar o engajamento político dos filmes cinemanovistas, além da vontade de projetar internacionalmente a imagem do país que planejavam construir, ao longo das décadas de 1970 e 1980, a empresa acabou por se transformar em um "totem", monopolizando a produção e a distribuição dos filmes nacionais tanto para o mercado interno, quanto para o externo, conforme nos conta Rodrigues:

> A produção cinematográfica brasileira das décadas de 1970 e 1980 é marcada por uma forte interferência estatal. São os anos da Embrafilme, agência criada em 1969, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (de 13 de dezembro de 1968), com o objetivo de promover e distribuir filmes brasileiros no exterior. Eram os anos de chumbo, e o governo militar brasileiro, ainda impactado pelo estrondoso sucesso dos filmes brasileiros cinemanovistas em festivais internacionais importantes, como o Festival de Cannes, intencionava não apenas regular a saída de filmes brasileiros de postura crítica ao regime militar, mas também aproveitar a exposição de maneira a visibilizar o governo internacionalmente (RODRIGUES, 2021, pp. 117-118).

Nos anos 1970, sob a "tutela" da Embrafilme, o cinema brasileiro viveu uma transformação que, mesmo sob a vigilância da censura, representou um avanço quantitativo de produções, além da conquista e uma fatia maior do nosso mercado, como veremos na sequência. Já durante os anos 1980, o modelo engendrado através da Embrafilme sofreu muitos revezes e as contradições internas do setor cinematográfico somadas ao histórico *lobby* hollywoodiano sobre o nosso mercado, levaram a um esgotamento do modelo criado pelos militares. A crise econômica que se instalou no Brasil no final da década de 1970, associada ao enfraquecimento do projeto dos governos militares para o nosso cinema em função do processo de redemocratização do país foram dois elementos fundamentais que provocaram uma diminuição da produção nacional via Embrafilme. Nos anos 1980, em meio à crise econômica e às mudanças políticas, as cisões entre os grandes produtores e os produtores independentes vieram

à tona. A partir de 1982 até sua dissolução em 1990, "o diretor geral [da companhia] foi indicado fora dos quadros da classe cinematográfica, invertendo a tendência de continuidade" (AMÂNCIO, 2007, p. 180) das políticas aplicadas ao setor na década anterior.

Apesar da Embrafilme ter nascido por interesse do governo militar brasileiro, é importante observar que, desde o início e ao longo da década de 1970, a comunidade cinematográfica brasileira lutou para transformar a experiência da empresa estatal em algo significativo para o cinema nacional. Já que as questões de conteúdo estavam absolutamente vigiadas e censuradas pelos agentes da ditadura militar, pelo menos do ponto de vista do fomento à produção e da conquista de uma parcela significativa do mercado nacional, a empresa acabou por atingir alguns resultados significativos. "Foi um período marcado pela tentativa de transcender a artesanalidade das produções cinemanovistas e a falta de regularidade da produção nacional de longas-metragens" (RODRIGUES, 2021, pp. 118-119). Em 1974, parte da comunidade cinematográfica brasileira conseguiu colocar o cineasta Roberto Farias (1932 – 2018) na direção da Embrafilme. Durante sua gestão, a empresa ampliou sobremaneira as suas atribuições que acabaram por abarcar poderes sobre as três principais etapas da "vida" de um filme: a produção, a distribuição e a exibição.

> Segundo Gatti (2007), a gestão Roberto Farias colabora para a profissionalização da gestão da Embrafilme. (...) a ação mais relevante foi a aprovação da lei que daria mais responsabilidades para a Embrafilme, no mesmo sentido que o INC [Instituto Nacional de Cinema] seria extinto. Quando a empresa estatal surgiu em 1969, sua função por natureza era a exportação de filmes brasileiros. Em 1974, ela passava a ter responsabilidades anteriormente alinhadas para o INC, e mais remotamente com o INCE [Instituto Nacional de Cinema Educativo]. Dentre as novas e velhas atribuições da Embrafilme estavam: coprodução; aquisição e importação de filmes; distribuição e exibição de filmes no Brasil e exterior; financiamento; promoção de filmes em circuitos nacionais e no exterior; criação de subsidiárias; pesquisa; recuperação e conservação de filmes; produção, coprodução e difusão de filmes científicos, técnicos, educativos e culturais; formação profissional; documentação e publicação; e manifestações culturais (MENDES e ABREU, 2013, p. 6).

Segundo Amâncio, a partir destas mudanças a Embrafilme passa a "produzir, financiar, promover, distribuir e premiar o filme brasileiro (...) com orçamento ampliado por dotações, taxas e receitas diversas, todas advindas da própria atividade cinematográfica" (AMÂNCIO, 2007, p. 177). O fomento à produção provocou um crescimento expressivo do número de filmes lançados. Enquanto do período de 1966 a 1969 foram produzidos 38 longas-metragens através do Instituto Nacional de Cinema também criado pelo governo militar, durante os anos 1970, no seu período áureo, de 1974 a 1979, a Embrafilme produziu uma média

de 87 filmes por ano. Além disso, no mesmo período, a sua distribuidora, "chegou a ser considerada a maior da América Latina" (AMÂNCIO, 2007, p. 178).

Ao mesmo tempo, o último elo da cadeia produtiva dos filmes, o da exibição, também foi atacado pela empresa. Tradicionalmente, os exibidores sempre atuaram ao lado dos distribuidores internacionais em função das maiores garantias e maiores ganhos que estes, baseados em um esquema industrial privilegiado pela exploração do mercado mundial como um todo, lhes proporcionavam.[86] Atacar este elo através de uma maior "cota de tela" para o filme nacional talvez tenha sido um dos aspectos mais ousados e de maior efetividade dentre as ações da empresa à época. "Politicamente estabelecida ao lado do grupo produtor [nacional], a Embrafilme visava também escoar com garantia sua produção que se avolumava a cada ano, encampando através do Concine a luta pelo aumento da reserva de mercado" (AMÂNCIO, 2007, p. 178).

Esta eterna batalha do cinema nacional contra as imposições dos distribuidores, sobretudo hollywoodianos, atravessou as décadas e é ainda um problema nos dias de hoje. Historicamente, o governo muitas vezes cedeu aos estrangeiros e apenas por vezes resolveu contemplar a reivindicação do nosso setor produtivo. Nos anos 1970, sob as ações da Embrafilme, "a reserva de mercado evoluiu de 84 para 140 dias [por ano]" (AMÂNCIO, 2007, p. 178). No artigo intitulado *Política pública cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel*, os pesquisadores Cleber Mendes e Carmen Abreu fornecem dados que nos permitem avaliar melhor a evolução desta questão da obrigatoriedade de exibição, também nomeada por muitos como cota de tela e por outros como reserva de mercado[87], para o filme nacional durante algumas décadas, conforme tabela abaixo:

COTA DE TELA PARA O LONGA-METRAGEM NACIONAL

ANO	OBRIGATORIEDADE
1939	Um filme por ano
1946	3 filmes por ano
1951	1 filme nacional para cada 8 estrangeiros

[86] Nesta questão de maior interesse do exibidor pelo filme estrangeiro pesa muito a aparente preferência do público brasileiro pelo filme hollywoodiano, uma relação cultivada por décadas de doutrinação cultural e ideológica exercida indiretamente pelos aparelhos ideológicos do Estado, e, mais diretamente, pela própria indústria cinematográfica norte-americana em todo o mundo desde as primeiras décadas do século XX.

[87] Observe-se que o termo utilizado pode revelar um posicionamento político-econômico subjacente dos quais "cota de tela" é o aparentemente mais neutro e "reserva de mercado", quando usado pelos setores neoliberais tem um sentido mais pejorativo de interferência arbitrária do Estado no mercado. A partir daqui utilizarei o termo "cota de tela", mantendo, no entanto, o termo usado pelos pesquisadores quando de suas citações.

1959	42 dias por ano
1963	56 dias por ano
1970	84 dias por ano
1971-1	98 dias por ano
1971-2	84 dias por ano
1974	84 dias
1975	98 dias (até 01/07)
1976	112 dias
1977	112 dias
1978	133 dias
1979	140 dias

fonte: ALTBERG, 1983

A obrigatoriedade de exibição do filme nacional e as estratégias de divulgação dos mesmos fizeram a média de público do cinema brasileiro ter expressivo aumento no período áureo das ações da Embrafilme, durante o governo do general Ernesto Geisel (1907 – 1996). Alguns filmes alcançaram grande sucesso de bilheteria como, por exemplo, o filme *Dona Flor e seus Dois Maridos* (1976), de Bruno Barreto, cujo recorde de cerca de onze milhões de expectadores só foi batido em 2010 pelo filme *Tropa de Elite 2*, de José Padilha. Outro grande sucesso de público à época foi *Xica da Silva* (1976), de Carlos Diegues. Mas é importante observar que mesmo com o crescimento percentual de mercado atingido pelos filmes brasileiros, os filmes estrangeiros permaneceram sempre hegemônicos na venda total de ingressos em âmbito nacional. Outro dado relevante de bilheteria neste período refere-se especificamente ao público de produções ligadas a Embrafilme e aquelas realizadas fora do esquema promovido pela empresa, as "produções independentes": na média do período que vai de 1974 a 1979, estas últimas representaram mais de 70% da bilheteria nacional, enquanto as da empresa estatal é menor do que 30% do total. Outro dado que mostra o grau de participação da Embrafilme na produção de longas metragens no Brasil neste mesmo período é fornecido por Mendes e Abreu no quadro abaixo:

LANÇAMENTO DE FILMES BRASILEIROS

ANO	Nº GERAL DE LANÇAMENTOS	FILMES LANÇADOS PELA EMBRAFILME
1974	80	38
1975	89	25
1976	84	29

1977	73	12
1978	100	22
1979	93	19

Os dados mostram que as ações da Embrafilme, sobretudo a do aumento da cota de tela para os filmes nacionais, foram ainda mais efetivas no fomento à produção feitas fora do esquema financiado pela empresa. Nesta "produção independente" teve especial participação aquela vinda da chama "Boca do Lixo"[88], uma região central da cidade de São Paulo onde produtores independentes se associaram a exibidores para realizar filmes de um gênero que se tornou emblemático do período: a pornochanchada. Estas "eram uma releitura das antigas chanchadas com temáticas que evidenciavam o sexo e a exploração da figura feminina" (RODRIGUES, 2021, p. 124). Eram produções de baixo custo, voltadas para o consumo de um público masculino de filmes que usavam e abusavam da misoginia e da objetificação do corpo da mulher. A produção das pornochanchadas na "Boca do Lixo" chegou a forjar uma espécie de *star system* que alçou algumas de suas atrizes a um certo estrelato. À época, alguns filmes, de fato, vendiam mais ingressos quando anunciavam o nome de alguma das estrelas da pornochanchada em seu elenco. No entanto, destas atrizes sem nenhuma formação ou experiencia anterior e arregimentadas entre moças da periferia de São Paulo ou entre meninas vindas do interior do estado com a intenção de seguir carreira, não se exigia nenhuma habilidade interpretativa, mesmo porque, suas "personagens" não apresentavam nenhuma profundidade psicológica.

> As atrizes eram o centro das atenções nos filmes da Boca do Lixo. A exploração comercial dos filmes, seu apelo ao público, apoiava-se na figura da mulher, realçando-se os seus dotes físicos — a beleza e sensualidade dos corpos, em suas *performances* em cenas eróticas, no *sex appeal*. Por isso era senso comum que, de uma atriz de pornochanchada, não se deveria exigir mais que a presença física, pois os recursos cinematográficos — movimentos de câmera, enquadramentos, a montagem etc. — trabalhariam por ela, evidenciando seus talentos. Esta visão tendia a tornar secundário um trabalho mais apurado de interpretação. A utilização dos elementos expressivos do cinema parece convergir para o corpo da mulher, que, assim, se torna a verdadeira

[88] A "Boca do Lixo" é um nome depreciativo dado pela imprensa policial dos anos 1940 para uma região do bairro de Santa Ifigênia, próxima à Rua do Triunfo, na região central da cidade de São Paulo (SP), onde atividades como a prostituição e o tráfico de drogas, além de grande presença de moradores em condição de rua, eram mais frequentes. A região ficou famosa por ter abrigado um polo cinematográfico desde as décadas de 1920 e 1930, quando empresas norte-americanas como a Paramount, a Fox e a MGM ali se instalaram devido à proximidade com a rodoviária da cidade, o que facilitava o envio dos rolos dos filmes para o interior do estado. A presença das distribuidoras estrangeiras atraiu fábricas de equipamentos especializados, serviços de manutenção técnica e outras empresas do ramo cinematográfico. Entre o final da década de 1960 e o começo dos anos 1980, a "Boca do Lixo" tornou-se um reduto do cinema independente brasileiro, investindo sobretudo em pornochanchadas, além de filmes policiais, de horror, faroestes, melodramas e aventura.

> atração, conduzindo a iluminação, a decupagem, a montagem e o desenvolvimento dramático do filme[89] (ABREU, 2002, pp. 200-201).

O "estrelato" proporcionado pelas pornochanchadas produzidas na "Boca do Lixo" era uma versão precária, o "primo pobre", do *star system* da televisão brasileira à época. Financiadas em grande parte pelos exibidores, as pornochanchadas ganharam espaço muito em função da vontade de seus produtores de "driblar" a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais que aumentou bastante no período, como vimos. Por isto mesmo, como informa Almeida, sua "produção a toque de caixa, rápida e de baixo custo, as condições precárias de realização das filmagens e a contratação de força de trabalho nem sempre especializada, são algumas características que marcam a Boca do Lixo" (ALMEIDA, 2012, p. 114). Dadas estas condições, era de se esperar que as personagens fossem criadas a partir de uma tipificação calcada em estereótipos que exploravam o imaginário de seu principal público: homens heterossexuais e machistas. Em seu artigo intitulado *Erotismo à Brasileira: o ciclo da pornochanchada*, Cristina Kessler fala sobre estas personagens tipificadas:

> Como as noivas, há outros personagens típicos nas pornochanchadas. Assumidamente voltados ao público masculino, os filmes representavam tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas. Os personagens masculinos eram geralmente tipos machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados (KESSLER *apud* RODRIGUES, 2021, p. 129).

Mesmo que pelas produções da "Boca do Lixo" tenham passado atores e atrizes que posteriormente conseguiram se projetar em carreira nacional através da televisão como, por exemplo, Vera Fisher (1951), Xuxa Meneghel (1963), Nuno Leal Maia (1947) e Antônio Fagundes (1949), a maior parte das atrizes criadas pelo *star system* das pornochanchadas paulistas ficou mais circunscrita à esta produção local. Em contraponto, a produção cinematográfica carioca, muito vinculada às produções da Embrafilme sob o olhar atento de vários cineastas ligados ao Cinema Novo, mantinha uma relação mais direta com os artistas do teatro, e, neste momento, também com os da TV. A ponte entre cinema e televisão que se estabeleceu à época nos interessa de dois pontos de vista: o da construção realista-naturalista dos atores e o do *star system*.

[89] A ideia de que os elementos da linguagem cinematográfica bastam para a construção do trabalho dos atores atravessou a história do cinema e aparece com força não só nas pornochanchadas, mas na produção geral brasileira ainda nos anos 1970 e 1980, comprometendo o desejo dos atores de construção de uma atuação mais elaborada, como discutiremos no próximo item.

O cinema brasileiro, mesmo em épocas de produção mais abundante nunca chegou a ser um meio representativo para a sobrevivência da maioria da comunidade de atores e atrizes no Brasil. Se inicialmente, nos anos áureos das produções de Procópio Ferreira (1898 – 1979) e até os anos de 1960 o teatro era o espaço onde uma parte desta comunidade conseguia garantir o suficiente para sobreviver, já a partir dos anos 1970 e 1980, grande parte dos atores teatrais brasileiros ou priorizou a televisão, ou usou esta como uma maneira de garantir sua sobrevivência, enquanto trabalhava os "projetos dos seus sonhos" nos palcos. A teledramaturgia brasileira ganhou muita força na década de 1970, pois, sendo este o momento em que o preço dos aparelhos de TV se tornou mais acessível, muito mais famílias puderam comprá-lo, transformando o veículo em um meio de comunicação de massa mais efetivo. Por isto mesmo, a partir daí, a maior parte dos recursos destinados à publicidade foi canalizado para a TV, provocando um efetivo crescimento na produção de todos os tipos de programas televisivos, inclusive os de teledramaturgia, com as telenovelas desempenhando um papel de protagonismo neste processo.

Ao longo dos anos, e guardadas as proporções, a TV brasileira acabou por reproduzir um sistema parecido com o das "estrelas" internacionais de cinema, com muitos dos aspectos socioeconômicos e mercadológicos apontados por Edgar Morin (1989) como característicos do *star system* cinematográfico internacional se reproduzindo em relação a comunidade de atores e atrizes da TV brasileira. Este "*star system*" televisivo vai exercer grande influência na produção cinematográfica brasileira vinculada à Embrafilme no final dos anos 1970 e durante toda a década de 1980, com resquícios que invadem a década de 1990, como relata a cineasta e pesquisadora Virgínia Rodrigues: "quando comecei a trabalhar com cinema, na segunda metade da década de 1990, ainda era comum que se escutasse os ecos deste raciocínio. 'Filme brasileiro tem que ter ator famoso para chamar público'" (RODRIGUES, 2021, p. 134). A este respeito, Nikita Paula, cuja pesquisa finalizada em 1995 se debruça exatamente sobre o trabalho dos atores no cinema brasileiro deste período, afirma:

> Do ponto de vista da produção especificamente nacional, atualmente verifica-se um grande interesse por atores de carreira televisiva. Para o produtor do cinema brasileiro, assim como para o produtor publicitário, o importante, hoje, é ter como protagonista do filme a(s) estrela(s) da novela das 8. No que se refere à formação do elenco, este é o centro da discussão entre produtores e diretores: uns querem mercadoria, outros, o ator (PAULA, 2001, p. 46).

Outro aspecto para o qual a televisão contribuiu foi o do estabelecimento de um padrão de interpretação mais realista-naturalista também no cinema do período. Isto se deu, na

verdade, por três vias: primeiramente, pela influência contínua do cinema hollywoodiano sobre o nosso teatro, o nosso cinema e também a TV; depois, pelo aprofundamento deste tipo de busca de interpretação no cenário teatral brasileiro; e, por fim, pela presença grande de atores televisivos no cinema nacional de então. Comecemos pelo cinema norte-americano. Os anos 1950, como vimos, foram o período no qual o método do *Actors Studio* impressionou o mundo com a construção essencialmente realista dos atores, todas baseadas nas ideias do sistema desenvolvido por Stanislavski para o teatro. Nos anos que se seguiram, uma série de vertentes, todas stanislavskianas, sedimentaram este caminho nos Estados Unidos e se tornaram um padrão para o cinema do mundo todo, dado o domínio ideológico e de mercado que os americanos exerciam há décadas sobre os demais cinemas. A "imitação" do padrão norte-americano passou também por abraçar o tipo de interpretação realista-naturalista hegemônica em Hollywood.

A mesma influência já havia "contaminado" o teatro brasileiro, como vimos anteriormente. Sobre este caminho da interpretação realista-naturalista no nosso teatro, gostaria de acrescentar apenas que ela se aprofundou não só pelo interesse geral que isto despertava na classe teatral, mas também pela sistematização dos estudos stanislavskianos realizada pelo ator russo naturalizado brasileiro Eugênio Kusnet (1898 – 1975). Santos (2021) nos informa que os estudos sobre o sistema de Stanislavski desenvolvidos no Brasil por Augusto Boal estavam ligados mais à sua observação dos atores no *Actors Studio* e nas versões do sistema publicadas em inglês, nas quais toda a tradução dos escritos de Stanislavski sofreu forte influência das interpretações norte-americanas, sobretudo do círculo de conhecidos da sua editora Elizabeth Hapgood.

Para começar, "Kusnet leu uma edição original em russo do que provavelmente é a reunião dos dois volumes que aqui ficaram conhecidos como *A Preparação do Ator* e *A Construção da Personagem*" (SANTOS, 2021, p. 129). Além disto, em 1968, Eugênio Kusnet voltou ao seu país de origem para estudar *in loco* o sistema de Constantin Stanislavski. A partir de então, publicou no Brasil seu segundo livro voltado para o estudo do sistema, livro este intitulado *Introdução ao Método da Ação Inconsciente* no qual dedica especial atenção ao chamado "último Stanislavski", que trabalha a partir das chamadas ações físicas. É, portanto, Eugênio Kusnet quem traz para a classe teatral brasileira uma visão mais completa do sistema stanislavskiano. Nesta época, Kusnet já havia se transformado em uma referência para muitos na comunidade teatral. Sua "vocação" para desempenhar o papel de "conselheiro" dos atores nos assuntos de interpretação fica clara neste relato de Santos:

> É também no Oficina que Kusnet começa de fato sua carreira de pedagogo, ministrando aulas por incentivo de seus colegas de companhia. O professor tinha um espaço dentro do próprio Oficina, que ficou conhecido como "o Curso". No entanto, como os atores iam até Kusnet em busca de conselhos específicos para os papéis que estavam desempenhando à época, o curso funcionava mais como um estúdio. José Celso [1937 – 2023] conta que o "Curso" recebia também atores de fora do Oficina, até mesmo do TBC, que teriam uma linguagem de interpretação diferente da proposta de Kusnet, mas, ainda assim, iam escondidos pedir ajuda ao russo (PIACENTINI *apud* SANTOS, 2021, p. 128).

Nos anos 1950, mas sobretudo nos de 1960 e 1970, muito das experimentações do teatro brasileiro partiam do teatro paulista. E chegaram à TV através dos atores e atrizes que buscavam uma interpretação mais realista-naturalista no teatro. Tal interpretação vinha bem a calhar em um veículo interessado na construção de uma dramaturgia de cunho popular, sem grandes experimentações em função de obedecer aos interesses de seus patrocinadores. A telenovela brasileira, via de regra, mescla uma construção de tramas baseadas em princípios melodramáticos, mas com o tempero de uma interpretação realista que dê maior verossimilhança às personagens estereotipadas dos "vilões e mocinhos", através de uma construção em que os atores e atrizes se pautam pelo princípio de identificação, de "encarnação" das personagens. Vindos do teatro e da TV, os atores que marcaram presença nas produções da Embrafilme realizadas, sobretudo, pelo eixo carioca do circuito Rio-São Paulo, tentaram imprimir sua concepção de criação de personagens e, de maneira mais geral, de interpretação no cinema do qual participaram. Nisto se depararam com a precariedade das produções cinematográficas e com as concepções de nossos diretores mais ativos do período em um embate fortemente marcado pela frustração dos atores diante dos resultados atingidos. Sigamos...

3.2 – O Embate de Atores e Diretores na Era Embrafilme – Perspectivas de um "Vôo Cego"

Este item faz uma "releitura" de uma pesquisa que considero fundamental para o entendimento do trabalho dos atores no cinema brasileiro que antecede o surgimento dos preparadores de elenco nos processos de construção da cena no filme nacional. Trata-se da dissertação de mestrado intitulada *Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro: Experiências e Inexperiências Especializadas*, defendida por Nikita Paula na Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Através de um conjunto significativo de depoimentos colhidos junto a diretores, produtores, atores e atrizes, a autora traça um panorama dos principais problemas que afligiam a construção da cena em filmes produzidos antes da extinção da

Embrafilme.[90] Realinhando depoimentos e acirrando "conflitos", veremos como esta etapa da realização dos filmes quase sempre se dá através de "atritos latentes" entre as partes, mesmo quando a relação de diretores e diretoras com seus elencos se desenha de maneira mais amistosa. Começo pelo "embate maior": em cena o diretor Walter Hugo Khouri (1929 – 2003) e o ator e diretor Anselmo Duarte (1920 – 2009):

> [Segundo Walter Hugo Khouri] pode acontecer de a dimensão do papel estar acima da capacidade do ator. Ou de uma interpretação equivocada, um erro de *casting*, tirar grande parte da força do filme. Por isso, procura trabalhar com atores que já conhece, com quem já trabalhou. Porque esse tipo de erro compromete, prefere não arriscar (...). Quando algum ator o desagrada, ou quando pensa que vai ser difícil o trabalho com ele, vai logo tratando de trocá-lo, de consertar a escolha: "É preciso ter amor por seu objeto... aquilo que você vai filmar. (...) Na televisão, *três câmeras cruzadas* cobrem o ambiente onde os atores fazem explosões de dramaticidade, numa sequência inteira. Dizer apenas, "não", no cinema, pode ser mais difícil. Ele, particularmente, prefere trabalhar dentro de um esquema em que "the minimum is the maximum"; no *branco*, no *baixo*[91], no qual muitos atores sentem-se presos. Nesse caso, diz ao ator: "Na hora em que você for fazer o teu filme, você se solta". Ou então: "Se eu for trabalhar no teu filme, você me pede para eu me soltar" (KHOURI *apud* PAULA, 2001, pp. 71-72).

> Numa expectativa bastante diferente dos demais [atores], Anselmo Duarte busca sentir a honestidade, o interesse, o desejo incontrolável e o amor pela obra por parte do diretor. Para ele, a direção precisa ter respostas quando é questionada, precisa saber corrigir o ator se ele escapar do rumo certo, precisa ser inteligente. Pensa que alguns diretores se preocupam excessivamente com inovações [tecnológicas], quando deveriam, primeiro, preocupar-se em fazer bem feito. Sente-se muito preocupado em suprir as falhas dos diretores durante as filmagens, tanto mais quanto menos inteligentes eles lhe pareçam. Quando não aceitam os seus palpites, dá um jeito de fazer como acha que deve ser feito, procurando dar a impressão de que é essa a orientação do diretor. Os diretores inteligentes percebem a manobra e a aceitam. Os outros, inconformados, costumam brigar para fazer prevalecer a sua ideia. Mas não se importa muito com isso porque, se o filme é um trabalho de equipe, não pode ser prejudicado por caprichos de quem quer que seja (DUARTE *apud* PAULA, 2001, pp. 87-88).

O ponto de partida em comum entre os dois artistas acima é a ideia de que a obra, no caso, o filme, tem que estar acima de tudo e de todos. No entanto, se o diretor Khouri encontrasse com o ator Duarte em um *set* de filmagens com estas visões sobre as prerrogativas de cada sujeito dentro do processo de criação, é possível que não houvesse nem filmagens, nem

[90] Apesar de ter entrevistado os artistas, é comum a autora mesclar partes em que eles falam diretamente com partes em que ela narra o que eles disseram. Daí que as citações tiradas de seu trabalho também seguirão este esquema, mantendo sempre a forma "artista *apud* Paula" para referenciar.

[91] A expressão "*the minimum is the maximum*", que pode ser traduzida literalmente por "o mínimo é o máximo" ou mais livremente por "quanto menos melhor", era recorrente no cinema hollywoodiano dos anos 1930 e 1940. As expressões "no branco" e "no baixo" usadas por Khouri equivalem à expressão em inglês, sugerindo que o bom trabalho de interpretação é aquele em que os atores procuram expressar o mínimo possível, reduzindo gestos, entonações de fala e expressões de rosto ao máximo. Trata-se, como vimos, do chamado *underacting* do cinema hollywoodiano.

filme *(sic)*. Walter Hugo Khouri dirigiu vinte e cinco filmes em uma carreira que atravessou cinco décadas. Em geral, era também o roteirista e o operador de câmera de seus projetos. Ganhou muitos prêmios e, como Tarkovski, ficou famoso por ser um diretor que cuidava pessoalmente dos vários aspectos envolvidos na produção cinematográfica de maneira que podemos considerá-lo o principal "autor" de seus filmes.

Ainda jovem, formou sua visão sobre cinema calcado no *studio system* hollywoodiano e mesmo no nacional dos anos 1940. Isto fica evidente, por exemplo, em sua maneira de pensar o trabalho dos atores para o qual, como vimos acima, o diretor partia da máxima de que "the minimum is the maximum"! Trata-se de uma referência clara à ideia do *underacting* praticado nos grandes estúdios norte-americanos nos anos 1930 e 1940, conceito segundo o qual, ao ator cabia essencialmente "emprestar" sua figura à personagem, atuando o mínimo possível de forma a deixar a construção dos sentidos para o discurso elaborado pela montagem.

Este tipo de postura recorrente nas cinematografias em que o diretor é o grande autor do filme, mesmo que não tenha sido abertamente defendido por outros diretores brasileiros, compõe a carta de ideias por eles usada em seus trabalhos com os atores. A ideia do "não atuar", dominante nos anos áureos do *studio system* ainda resiste nos dias de hoje, como revela este depoimento do ator Matheus Nachtergaele a Silva: "Tem pessoas que quase não fazem nada, e que deixam você colocar algo ali por elas. Grandes atores fazem isso. (...) Eu não sou assim. (...) Nas poucas vezes que eu fiquei mais 'em branco' foram experiências bem fortes pra mim, porque eu sempre desconfiava de que isso fosse possível" (NACHTERGAELE *apud* SILVA, 2011, p. 101).

A instrução de "não atuar" reduz evidentemente o espaço de criação dos atores, transferindo uma parcela maior da "autoria" geral para os diretores. Mas se é verdade que a "não atuação" facilita a construção de sentidos na etapa da edição, também é possível pensarmos que a obra se empobrece em relação a capacidade dos atores de agregarem conteúdos ao filme. Para diretores como Khouri, parece essencial manter um maior controle da construção geral do discurso em seus filmes, como mostra o resumo abaixo:

> Walter Hugo Khouri é um exemplo de diretor que quer ensaios mínimos, no cinema. Aliás, o ensaio é a coisa de menor importância, para ele, que considera mais a empatia, a confiança mútua, a imediata compreensão desde a primeira leitura do roteiro. Pensa que ao estilo da interpretação dos seus filmes a escolha do ator, pela *densidade* dele, garante o resultado. Em jantares, às vezes, conversa bastante com o ator. Além disso, nos seus roteiros a coluna esquerda é muito grande, minuciosa. De forma que o ator, ao ler, já vai absorvendo o comportamento geral e uma série de atitudes, psicológicas inclusive, do personagem. (...) Dá um tempo ou dispensa o ator se ele está num dia

> ruim. Revê a cena se o ator se perde nela. Enfim, conta principalmente com a intuição do ator. O que faltar, completa com enquadramentos ou outros recursos, através dos quais consiga explorar a interpretação. (...) Khouri busca estabelecer empatia com os atores, ir ao plexo emocional da pessoa, sem cansá-la, sem obrigá-la a mil repetições, sem ser agressivo. Pensa que o diretor tem que ser terapeuta, amigo, conselheiro, massagista, marido, líder, protetor. "Quando você diz: - Olha aqui e faz isso, você tem que passar essa segurança para o ator... porque [a filmagem] é uma tragédia fragmentada" (KHOURI *apud* PAULA, 2001, pp. 69-70).

Uma análise mais apurada das ideias de Walter Hugo Khouri no trecho acima pode revelar muito dos conceitos, das "virtudes" e das "deficiências", com os quais o cinema brasileiro enfrentava a etapa da construção do trabalho dos atores antes da crise provocada pela extinção da Embrafilme em 1990. Mas, para não ficarmos circunscritos à análise do processo de um único diretor, creio ser mais produtivo olharmos para o conjunto de depoimentos levantados por Nikita Paula junto a diretores e diretoras, atores e atrizes no período. Neste sentido, percebe-se, no que diz respeito aos modos de trabalhar empreendidos pelos diretores, a aplicação apenas parcial de ações que compõem o que chamarei, a partir daqui, de "modelo clássico" ou "modelo hegemônico" de construção da cena para o audiovisual. Aqui, faço apenas um apanhado geral de ideias relacionadas a tal modelo, discutindo-o melhor no início do próximo capítulo.

Neste tipo de construção, o ponto de partida é sempre um roteiro que fornece os subsídios para o trabalho de criação de todas as equipes do filme. Nele, a decupagem das cenas, assim como a direção de arte, a cenografia e os figurinos, entre outras definições são pensadas sempre tendo como base o roteiro do filme. Trata-se da etapa de concepção da obra, na qual a maior parte das decisões criativas são tomadas e da qual os atores são quase que invariavelmente excluídos. Feito isto, o elenco é selecionado e convocado a dar forma à concepção das equipes.

No "modelo hegemônico", o trabalho específico com os atores pode incluir: leituras de mesa, nas quais se busca a homogeneização do entendimento da trama entre todos, além de se discutir das intenções de cada cena e das caracterizações das personagens; ensaios, que dão forma concreta às cenas e às personagens; ensaios no *set*, para adequar as cenas às questões impostas pela cenografia e aos planos e enquadramentos previstos na decupagem e as filmagens propriamente ditas. As etapas finais nas quais a montagem assume importância vital, voltam a excluir os atores do processo. Este "modelo clássico" de trabalho com os atores, no entanto, via de regra, nunca se apresenta completo nos depoimentos colhidos por Paula. Em uma formulação mais idealizada do que de fato praticada, ele aparece, por exemplo, nos trabalhos do diretor Walter Lima Jr. (1938):

> Normalmente, Walter Lima Jr. trabalha sobre um conceito do personagem, lendo todo o roteiro com o ator, explicando-lhe a sua visão do personagem e a sua visão geral do filme. Com especialização no *Actors Studio*, como Suzana Amaral, Lima Jr. também dirá que "o importante é que ele (o ator) saiba o que é que eu quero. Isso tem que estar muito claro entre nós". [Nos ensaios] o ator fica, então, à vontade para mostrar como entendeu a cena. Em seguida, o diretor vai lapidando a demonstração do ator. "onde eu achar que está demais, eu vou pedir que ele faça menos". (...) Para Walter Lima Júnior o ensaio no cinema é, tanto quanto nos outros veículos, fundamental. Aliás, preocupa-se mais com o trabalho do ator do que com outros aspectos do filme durante as filmagens. Por isso, procura abolir todo tipo de surpresa e, no prazo mínimo de um mês antes de começarem as filmagens, entrega aos atores o roteiro e as diretrizes dos personagens. Isso, numa situação ideal, porque normalmente os ensaios no cinema são muito precários. No cinema nacional, a falta de recursos agrava a condição. (...) Em geral ele [o ator] só é contratado em cima do lance: uma semana, no máximo 15 dias antes de filmar. (...) Nesse tempo, faz encontros de mesa nos quais trabalha individualmente ou em grupo, esclarecendo todos os pontos (LIMA JÚNIOR *apud* PAULA, 2001, pp. 76-78).

O "modelo clássico" também aparece relativamente completo no trabalho da cineasta Suzana Amaral (1932 – 2020) que dirigiu a atriz Marcélia Cartaxo (1962) no filme *A Hora da Estrela* (1985), pelo qual ambas foram bastante premiadas. Como Augusto Boal e Walter Lima Jr., Suzana Amaral foi ao *Actors Studio*, em Nova York, para aperfeiçoar seus conhecimentos sobre a direção de atores. Partindo de uma concepção sobretudo calcada na versão do *Actors Studio* do sistema de Stanislavski, a diretora acreditava que ao ator cabia a tarefa de deixar de ser ele próprio para "encarnar" a personagem. "Ele tem que deixar de ser ele para ser o outro... O cinema não engana" (AMARAL *apud* PAULA, 2001, p. 76). Este pensamento e a concordância da atriz Marcélia Cartaxo ficam claros nos trechos abaixo:

> Sem a atenção do diretor, o ator não acontece. E é preciso ensaiar, afirma Suzana Amaral, pelo menos para dar as diretrizes do personagem, para dizer ao ator quem ele é, porque está ali, o que significa, para que ele deixe de ser ele mesmo para ser outra pessoa. Se ele entrar no personagem, responderá como tal em qualquer situação. Com atores *mais difíceis*, principalmente, o diretor tem que ensaiar. Geralmente ensaiam-se marcações, mas isso não é interpretação, considera. É preciso ter uns 15 dias para conversar com todos os atores juntos, para estabelecer relação entre eles, para ensaiar as cenas principais: "É a parte pelo todo. Depois que se descobre como fazer aquelas cenas, o restante se desenrola mais fácil" (AMARAL *apud* PAULA, 2001, p. 76).

> Marcélia Cartaxo também pretende que a direção dê segurança e condução ao seu trabalho, conforme aconteceu na sua primeira experiência, com Suzana Amaral. Considera perfeito o método utilizado pela diretora, que ensaiou todas as cenas do filme exaustivamente; trabalhando o subtexto das cenas; conquistando e inspirando confiança nos atores; explorando a vida da atriz, Marcélia, em favor da vida do personagem, Macabeia (PAULA, 2001, p. 86).[92]

[92] Em uma versão absolutamente oposta a esta no que diz respeito ao processo utilizado por Suzana Amaral para o ensaio dos atores em *A Hora da Estrela*, Rubens Rewald conta: "uma vez, eu estava numa mesa sobre interpretação para cinema (...) com a grande Suzana Amaral. Primeiro falei eu: "porque o processo, porque o ensaio, porque a descoberta, a improvisação, as técnicas e tal...". Depois veio a Suzana Amaral... (...) ela chegou

A chegada de uma interpretação realista-naturalista baseada nos estudos de Stanislavski ao cinema brasileiro deste período se deu, como vimos, por três vias: o cinema hollywoodiano e o teatro e a TV brasileiros. Mas o alcance que o fenômeno atingiu, de fato, pode ser melhor avaliado quando olhamos para as etapas de construção dos filmes que incluem os atores. Excluídos do momento da pré-produção (dos filmes) como geralmente acontece no "modelo clássico", os atores não participam da concepção geral da obra, perdendo em parte sua condição de coautores da mesma. A primeira etapa (em que) da qual os atores participam do processo é a do *casting ou* da seleção de elenco.

Já vimos que, sobretudo por influência dos produtores, o *star system* da TV brasileira se tornou decisivo na seleção dos atores para os filmes do período. A presença da "estrela" da televisão lhes parecia fundamental para garantir uma venda significativa de ingressos.[93] Mas para os diretores, no entanto, um outro critério também se mostrava importante: o da adequação das características físicas e de personalidade dos atores às personagens por eles imaginadas. Tradicionalmente chamada de *physique du rôle* ou simplesmente a "fisicalidade do papel/personagem", esta ideia surgiu nos primórdios do cinema e atravessou sua história, permanecendo, ao lado das questões relacionadas à beleza e fotogenia dos atores, como um critério importante da seleção de elenco ainda hoje. Tal adequação é, evidentemente, um dos elementos mais alinhados com a ideia de construção realista no cinema. Em suas entrevistas, Paula constata que a maior parte dos diretores brasileiros à época dava especial importância à questão:

> [Para os diretores], de maneira geral, um outro critério deve presidir a seleção e a contratação dos atores para trabalhar no cinema: *physique du rôle*. Antes de mais nada, o intérprete deve *parecer* o personagem. Ou, em outras palavras, o ator deve ser dotado de uma *aparência física* que facilite a sua *identificação* com o personagem. Assim concordam Carlos Reichenbach [1945 – 2012], Guilherme de Almeida Prado

daquele jeitinho dela, velhinha, mal humorada, e falou: "essa coisa de ensaio é uma grande bobagem! Eu nunca ensaio com meus atores! (...) Você vai destruir todo o frescor! Por exemplo, em *A Hora da Estrela*, eu não encontrei com a Marcélia Cartaxo em nenhum momento antes da filmagem. A gente se falou por telefone e tal... a única coisa que eu fiz de processo foi: eu mandei pra ela, pelo correio, uma camisola. É uma camisola que ela usa no filme em várias cenas e falei: "vista essa camisola várias vezes e se sinta à vontade com ela". E funcionou. A Marcélia Cartaxo tem uma grande interpretação no filme, brilhante, uma das maiores da história do cinema brasileiro (REWALD em entrevista para esta pesquisa). Resta saber para quem Suzana Amaral mentiu... *(sic).*

[93] Faça-se a ressalva que, no estudo de Nikita Paula, ao menos um diretor revela-se absolutamente avesso aos critérios de seleção do *star system*: Ozualdo Candeias (1918 ou 1922 – 2007). Para o diretor, atores como "Tarcísio Meira (1935 – 2021), Lima Duarte (1930) e Francisco Cuoco (1933), por exemplo, são *personas* que se impõem demais como presença". Recusou um convite para uma produção com [Amácio] Mazzaropi (1912 – 1981) porque não queria filmar a sua *persona*, porque prefere trabalhar com desconhecidos, pessoas mais verdes, sem passado (Paula, 2001, p. 74).

> [1954], Ozualdo Candeias, Cécil Thiré [1943 – 2020], Walter Hugo Khouri, Heitor Capuzzo [s.d.] e Helvécio Ratton [1949] (...) por tipo físico subentende-se faixa etária, etnia, carga biográfica, o *ar* da pessoa, a psicologia. (...) De acordo com isso, também Suzana Amaral dirá que é preciso trabalhar a emoção num corpo que já é, mais ou menos, o do personagem. E Walter Lima Jr., que procura o ator a partir da materialização física e psíquica do personagem (PAULA, 2001, pp. 46-47).

A etapa seguinte no trabalho dos atores no "modelo clássico", a da leitura e discussão do roteiro do filme, parece gozar de um certo consenso entre atores e diretores: quase todos reconhecem sua importância e é a única ação que sobrevive antes das filmagens quando o tempo de preparação dos atores é muito curto. Os atores costumam valorizar esta etapa pois é uma maneira de se assenhorarem da obra: "no dia em que Ingmar [Bergman] me dá o original, também me dá o direito de sentir que, doravante, 'eu' compreendo melhor o papel. Ele se torna a 'minha' realidade, tanto quanto é de Ingmar" (ULLMANN[94] *apud* PAULA, 2001, p. 67). Vários dos diretores brasileiros do período também valorizavam a leitura do roteiro com o conjunto do elenco, como nos casos já mencionados de Walter Hugo Khouri e Walter Lima Jr., por exemplo. No entanto, é importante registrar que este é um tema que pode levantar polêmicas. Já vimos o estranhamento que causou no ator Paulo Autran a "liberdade" com que Glauber Rocha tratou o roteiro do filme *Terra em Transe* no correr das etapas de leitura, filmagens e montagem. Tal "liberdade" é desejada pela maioria dos diretores que preferem ficar mais atentos às condições como elas se apresentam na prática durante o processo que à obediência ao texto original do roteiro. Isto fica claro, por exemplo, na fala do cineasta Ozualdo Candeias (1922–2007):

> Candeias não trabalha com roteiros muito fechados porque prefere improvisar, adaptar-se às situações diárias. Apenas conta aos atores o que pretende. Se eles não o entendem, muda uma vez o discurso. Se a dúvida persiste, inventa qualquer coisa que não tenha nada a ver com a história e na hora de filmar acaba dando certo. Em geral, não dá o roteiro para os atores lerem. Quando o faz, avisa: "Seu personagem é esse que está aí. Você quer ler, leia, mas não leve nada a sério. Se você levar a sério, quando chegar lá [na filmagem] vai ser uma merda" (CANDEIAS *apud* PAULA, 2001, p. 73).

A etapa seguinte do processo, a dos ensaios de cena, é a que apresenta os protestos mais veementes do conjunto dos atores entrevistados por Nikita Paula. Isto acontece porque, em função da falta de recursos e da precariedade de muitas das produções nacionais, "a palavra ensaio praticamente inexiste no dicionário do cinema brasileiro" (Paula, 2001, p. 69). Nas entrevistas, vários dos diretores explicam que, quando conseguem algum recurso para pagar um

[94] Liv Ullmann (1938) é uma atriz, escritora e cineasta norueguesa.

período de ensaios, este cobre, no máximo, os quinze dias anteriores ao início das filmagens. O mais comum, no entanto, é o contrato com os atores começar a partir do primeiro dia das filmagens. Segundo a pesquisadora, os atores reclamam que, normalmente, os filmes têm o tempo necessário para a concepção e o preparo da "luz, do som, do cenário etc., mas quando chega a vez deles, atores, cobram-lhes a imediata transformação num personagem de quem mal conhecem o nome, a execução perfeita, acabada, de uma cena que não lhes deram a chance de preparar" (PAULA, 2001, p. 69)[95]. Sobre ensaios, a atriz e comediante Zezé Macedo (1916 – 1999), com cento e oito filmes em uma carreira que atravessou décadas, diz: "não há ensaios... pra filmes, eu nunca vi. Apenas passam a cena na hora e filmam na sequência" (MACEDO *apud* PAULA, 2001, p. 88). Neste quesito, talvez o depoimento mais contundente seja o do ator Lima Duarte (1930):

> Lima Duarte gostaria muito de poder ensaiar, ensaiar, até ficar bem tranquilo quando fosse para valer, para viver muito gostosamente outra vida, conforme acontece com os atores de filmes americanos. Aqui no Brasil, pensa que os diretores são muito "esporrentos", coitados, muito nervosos. Gostam de gritar, de xingar, de quebrar cadeiras. Então, quando o ator vai fazer o *take* já está um clima horrível em torno. E no máximo ele vai poder fazer duas vezes, porque não tem película o bastante. Se passar disso, todo o estúdio monta em cima: "Como é que é? Vai sair ou não?" E o ator pensando: "Meu Deus, eu tenho que acertar!" É um desespero (DUARTE *apud* PAULA, 2001, pp. 83-84).

É importante observar que a maioria dos diretores incluídos na pesquisa de Nikita Paula é absolutamente a favor da realização de ensaios, mas esbarram na falta de recursos das produções para contratar os atores por um período maior antes das filmagens. Mas há também um pensamento recorrente entre os diretores brasileiros do período analisado segundo o qual não é bom ensaiar muito pois os ensaios "tirariam a espontaneidade e o frescor das cenas". A pesquisadora e cineasta Virgínia Rodrigues, falando de suas experiências no cinema diz: "recordo-me de ouvir regularmente também 'no cinema não se ensaia, isso é coisa de teatro', ou 'o bom ator não precisa ensaiar, já chega pronto', ou ainda 'no cinema a câmera está muito perto, precisamos de mais realismo, melhor não ensaiar demais para não perder a naturalidade'" (RODRIGUES, 2021, p. 174). Neste caso aposta-se no imponderável, ou alguma "crença" transmitida de geração em geração uma vez que os diretores que usam este tipo de argumento jamais justificam as razões pela qual os ensaios tirariam o "frescor" do trabalho do ator. O

[95] Falando especificamente dos processos de trabalho de criação da cena que existiram no cinema brasileiro desde o período das chanchadas dos anos 1930 até a extinção da Embrafilme em 1990, o pesquisador e cineasta Rubens Rewald alerta que a "cultura do não ensaiar" não era uma prerrogativa de diretores e produtores. Em uma perspectiva diferente desta que vemos no trabalho de Nikita Paula, segundo Rewald, vários atores também não viam a necessidade de ensaios no cinema.

diretor Walter Lima Jr. fala deste pendor a não ensaiar que alimentava o imaginário de alguns cineastas brasileiros à época:

> Mas há aqueles dogmas, comenta, que são seguidos meio religiosamente no cinema, como o de que os ensaios fazem perder o frescor da cena. Então, procuram esse frescor através de pouco ensaio, e isso acaba, na verdade, sendo usado como desculpa para não ensaiar (LIMA JÚNIOR *apud* PAULA, 2001, p. 79)

Lembremos que o "improviso" dos atores na *commedia dell'arte* está baseado em anos de treinamento técnico e de conhecimentos acumulados, assim como o "desvelamento" proposto por Jerzy Grotowski também envolve um profundo conhecimento do ator de si mesmo e da liberação de suas "amarras". Em ambos os casos é o trabalho quase que exaustivo que leva à "espontaneidade" e não a ausência total dele. Dos diretores incluídos por Paula em sua pesquisa, Carlos Reichenbach (1945 – 2012) era um dos que acreditavam que era necessário reservar para as filmagens uma certa "virgindade" do ator no trato com as cenas e o texto previsto no roteiro: "antes disso [a adequação das cenas às questões técnicas], não serão necessários mais do que vinte dias de ensaios de texto, sob pena de se criarem vícios, de perder o primeiro momento, quando o primeiro contato do ator com o personagem aconteceu" (REICHENBACH *apud* PAILA, 2001, p. 75). Apesar de no início de sua carreira entender os ensaios de mesa como sendo suficientes no processo de construção do trabalho com seu elenco, Reichenbach admite que mudou de ideia, sobretudo com relação à importância do trabalho dos atores ao longo de sua experiência como diretor:

> Até 1975, Carlos Reichenbach também não se preocupava muito com a interpretação, com os atores, acreditava que um ângulo bem escolhido, uma boa movimentação de câmera, uma boa iluminação etc., resolveriam qualquer problema de atuação. De lá para cá, aos poucos, o diretor foi-se dando conta de que "isso é uma mentira", de que nos melhores exemplos do mundo foi preciso fazer um longo trabalho com os atores, antes de filmar. Hoje em dia, antes de mais nada ele quer saber como fica o texto na boca das pessoas, e gasta de 15 a 20 dias num pré-trabalho de mesa. Sem oferecer qualquer subsídio para a primeira leitura, considera principalmente a competência do ator nessa abordagem, nessa primeira impressão. Caso não ocorra a esperada fusão inicial da personalidade do ator no personagem, deixa que ele experimente de outra forma. Às vezes dá certo, fica ótimo, e o diretor quer aquele ator. Senão, esta é a oportunidade de trocá-lo (REICHENBACH *apud* PAULA, 2001, p. 74).

A última etapa do "processo clássico" de criação das cenas da qual os atores participam é, de fato, um momento crucial, o mais importante: as filmagens. Trata-se do momento em que é gerado o material que vai ser usado na edição. Se algum plano não sair a contento, o montador terá que escolher o menos comprometido dos planos filmados. Portanto, todo cuidado é pouco. Trata-se também do momento da "negociação" dos atores com dos

diretores e, até certo ponto, com toda a equipe. É um momento em que os atores podem contribuir efetivamente com a "autoria" da obra.

Afora a declarada "insubordinação" de Anselmo Duarte contra os diretores "pouco inteligentes" com quem trabalhou, "insubordinação" que aparece na declaração do ator que abre este item do trabalho, é quase um consenso para os diretores e os atores que a autoridade maior na hora das filmagens no sentido de definir qual interpretação serve ou não serve ao filme é do diretor. A diretora Suzana Amaral, por exemplo, diz: "porque não existe *o certo*: é preciso fazer o que ela [Suzana] quer, que é o que serve ao papel que o ator está interpretando. 'Pro ator, em cinema, o diretor é o público... a plateia dele'" (AMARAL *apud* PAULA, 2001, p. 76). E Lima Duarte afirma: "no caso do cinema, o perfil do personagem está pronto e acabado conforme o desejo e o ponto de vista do diretor, aos quais a sua [do ator] definição deverá submeter-se" (PAULA, 2001, pp. 60-61). Ou ainda, como reconhece a atriz Carla Camurati (1960)[96]:

> Camurati espera também condução por parte da direção. Espera restrição, porque dá sempre sugestões demais, mesmo quando às vezes não são aceitas. Pensa que a melhor forma de criar é saber o que o diretor quer. Ele é o maestro, ele imprime o ritmo, o desejo dele. O diretor precisa impor limites e nunca se contentar com o médio. Do contrário, cada um faz um filme diferente: um ator faz esse, outro ator faz aquele, o diretor de arte um outro filme, e assim por diante (CAMURATI *apud* PAULA, 2001, p. 86).

O reconhecimento da autoridade do diretor, no entanto, não impede que os atores "negociem" o que acham melhor para as suas personagens e o filme como um todo. No trecho acima, a própria Camurati diz que "dá sempre sugestões demais, mesmo quando não são aceitas". Esta "negociação", que é o cerne da questão da coautoria, também parece ser um ponto de concordância entre diretores e atores. Por exemplo, "Khouri gosta quando a pessoa faz observações ou sugestões criativas, não intelectualizadas, com relação ao próprio personagem ou ao próprio desempenho. (...) Na sua opinião, o diretor – para quem o diálogo é sagrado – (...) que não aceita sugestões, não é um bom diretor" (KHOURI *apud* PAULA, 2001, p. 71). Quando dirigia, Cecil Thiré (1943 – 2020) costumava trabalhar em um "clima de descontração", ouvindo atentamente as sugestões do elenco, conforme relatou a Paula: "tratando-se de uma arte coletiva, analisa e aproveita muitas das frequentes sugestões dos atores para figurino e diálogos, inclusive porque os atores os estudam mais do que os diretores" (THIRÉ *apud* PAULA, 2001, p. 81).

[96] À época em que deu este depoimento a Nikita Paula, Carla Camurati ainda não era a cineasta de renome que é hoje.

Mas, em geral, a interferência dos atores costuma se dar em torno de pequenas alterações de falas, gestos e movimentos, ou ainda em relação a figurinos e ao uso de objetos expressivos na cena. Dificilmente ela invade o terreno dos enquadramentos e dos ângulos de câmera, que são entendidas como definições quase que exclusivas do diretor e da equipe técnica. Walter Lima Jr. é o único dos diretores entrevistados por Nikita Paula que aponta para um desejo de ampliação da interferência dos atores no processo como propunha o diretor russo Vsevolod Pudovkin ou à maneira como a construção da cena passará a ser feita a partir do advento dos preparadores de elenco no cinema nacional: "Algumas experiências positivas são aquelas em que os atores fazem o filme praticamente junto com a direção e com a produção, na convivência com elas. É um ensaio permanente. Mas isto nem sempre acontece" (LIMA JÚNIOR *apud* PAULA, 2001, p. 78).

É importante observar que esta "negociação" entre atores e equipe se dá, ali, em meio às filmagens, um momento em que quase todas as áreas envolvidas na produção estão em ação, fazendo medições e trocando ideias, resolvendo detalhes que surgem a todo instante, muitos se reportando aos atores para dar-lhes informações importantes ou fazer recomendações, tudo em meio a uma parafernália de equipamentos e cabos, enfim, um ambiente muitas vezes em vias do "caos". Acrescente-se ainda que, no período estudado pela pesquisadora, o cinema brasileiro, via de regra, não trabalhava com a captação do som direto, fazendo o trabalho de "dublagem" em estúdio, depois do filme editado.[97] Isto fazia com que, muitas vezes, nem no momento da tomada dos planos houvesse uma real necessidade de silêncio no *set*. Como vimos, Glauber Rocha, ficava fora de quadro definido pela câmera, passando instruções a seus atores, enquanto se dava a captação das imagens. A exemplo de Rocha, no passado, era comum que os diretores instruíssem seus atores com a filmagem em andamento. E eu me pergunto: ainda é possível executar uma interpretação minimamente verossímil com uma "criatura recitando um ordálio de instruções" enquanto você atua?! *(sic)*. Falando dos dias de hoje, quando os *sets*

[97] Não pretendo discutir esta questão da sincronização de som ou "dublagem" que os filmes exigiam à época. Sobre isto, registro apenas que esta era outra das grandes reclamações dos atores devido à tensão gerada na hora da dublagem, interferindo bastante na "qualidade" da interpretação deles, como mostram as falas da atriz Giulia Gam (1966) e do ator e diretor Cecil Thiré: "Giulia Gam não apenas considera muito difícil a dublagem, como reclama das pouquíssimos oportunidades dadas aos atores: 'você tem três chances para dublar num filme. Cobram do ator que ele acerte logo, porque essa parte técnica é muito cara. (...) os atores ainda têm que baratear o custo do filme'" (Gam *apud* Paula, 2001, 60). "Mesmo para quem tem facilidade, reflexos rápidos e jeito para dublar, a interpretação nunca sai com o frescor, nunca é exatamente a mesma coisa que com o som direto. Porque representar é uma coisa psicofísica: na hora que você está se movimentando, a sua fala corresponde ao estado do seu corpo e à ação em que você está. Porque a fala não é fala em arte cênica, é ação verbal (...). No momento da filmagem você está numa circunstância 'x' e fala da maneira 'v'. No momento da dublagem você vai falar da maneira 'y', mesmo que você consiga sincronizar.

tendem a ser menos tumultuados em função da captação direta do som, e ciente das dificuldades que este momento traz para toda a equipe do filme, Matheus Nachtergaele revela o que considera um verdadeiro empecilho ao ator na hora das filmagens:

> A concentração. É você estar no estado certo na hora do "ação". Acho que isso é o mais difícil. Porque em cada *set* isso deve acontecer de uma forma. E porque não adianta você querer impor a sua forma, sabe? Entrar em um *trailer* e ficar fazendo "ommmmm". Cada *set* é de um jeito. Cada maquiador é de um jeito. Cada assistente de direção fala com você de um jeito. Tem *sets* silenciosos, tem *sets* barulhentos. Tem filmes delicados, tem filmes agressivos, tem filmes que você faz "na curra" e ficam ótimos. E você nem lembra como fez aquela cena. Você entrou na atmosfera daquilo e fez. E isso sempre, pra mim, é o que é o mais difícil (NACHTERGAELE *apud* SILVA, 2011, p. 102).

Outra questão que preocupa tanto diretores quanto atores no momento das filmagens é a da fragmentação das cenas que se impõe pela decupagem desejada para o filme. No teatro, os atores trabalham por meses para construir uma lógica de interpretação em uma sequência de cenas que desempenham sessão após sessão, as quais ganham vida em suas trocas com cada público que os vai assistir. Na TV, apesar de não haver o público, três câmeras cruzadas garantem aos atores ao menos a continuidade das ações. No cinema, a fragmentação das cenas em planos menores e, por vezes, a ausência do próprio ator que faz a interlocução, quebram drasticamente a continuidade da "curva emocional" da cena como um todo. Como diz Paula, para muitos atores "as técnicas – cinematográficas, televisivas, radialistas etc. – modernas de representação são muito frias. Porque descontínuas, porque fragmentadas, porque circundadas por vários equipamentos e por um número muito grande de pessoas" (PAULA, 2001, p. 52).

Os atores e diretores costumam ficar atentos a esta descontinuidade, mas é comum vermos aquilo que chamo de "erros de continuidade emocional" que se revelam pela montagem de tomadas nas quais nem emoções, nem entonações de fala, nem os gestos guardam coerência "perfeita". Este problema pode ser causado por uma montagem desatenta, como, aliás, acontece com frequência já que muitos fatores interferem nas escolhas do montador, mas, se a equipe como um todo não estiver atenta a esta questão na hora das filmagens, só restará ao editor contornar os problemas. "No *set*, sobretudo, caberá ao diretor a responsabilidade de captar e fazer brotar o potencial expressivo do ator, bem como fazê-lo perceber a lógica das reações e expressões que deve criar nos planos e nas cenas filmados em descontinuidade" (PAULA, 2001, p. 66). Entre os muitos problemas do cinema brasileiro que a atriz Giulia Gam aponta em entrevista a Paula, está a questão da fragmentação das filmagens:

> "Eu acho que o cinema te obriga a isso, porque justamente você não está num diálogo do começo ao fim, você pode [tem que] fazer aos pedaços o teu personagem". Por ser fragmentado, a atriz se obriga a uma atenção maior no cinema, inclusive com relação aos outros elementos de construção da imagem. Pensa que é preciso criar junto e confiando muito no diretor, porque, se o personagem é construído ao longo das filmagens [de forma fragmentada], a síntese só poderá ser vista e apreciada pelo ator quando do filme montado (GAM *apud* PAULA, 2001, pp. 59-60).

Mesmo entendendo os diretores como uma autoridade máxima na definição estética da obra, é evidente que os atores se sentem responsáveis ao menos pelas suas próprias performances. A afirmação de Tarkovski de que os atores não devem entender o filme como um todo senão passam a atuar visando o resultado final, mesmo que tenha um fundo de verdade, jamais será argumento para se negar informação aos atores, uma vez que diante da incerteza seus desempenhos tendem a perder qualidade. A menos que um pacto diferente, uma proposta experimental, por exemplo, os convença de se "lançarem ao trabalho no escuro". De certa forma, os atores sempre estão dispostos a "correr riscos" desde que em uma relação de confiança bem estabelecida com os seus diretores. Talvez por isto mesmo, as parcerias que atravessam as produções de vários filmes como, por exemplo, Federico Fellini (1920 – 1993) e Giulietta Masina (1921 – 1994), Marcello Mastroianni (1924 – 1996) e Ettore Scola (1931 – 2016) e Liv Ullmann (1938) e Ingmar Bergman (1918 – 2007), entre outros, deem tão certo, até porque, nelas, os diretores também arriscam. O desejo de ser "autor" ao menos da própria interpretação, senão mais, fica claro toda vez que um ator resolve dar uma sugestão ao diretor e à equipe e pode ser medido pelas declarações das atrizes Carla Camurati e Zezé Macedo que seguem:

> A coisa mais legal de representar é emitir sua opinião, é dizer, com o seu corpo e com a sua voz, como você vê aquele personagem (CAMURATI *apud* PAULA, 2001, p. 54).

> (...) Mesmo os diretores mais maravilhosos jamais poderão transmitir a imagem que querem que os atores reproduzam. Eles podem, no máximo, dizer: "faça isso". Mas o ator vai fazer do seu jeito (MACEDO *apud* PAULA, 2001, p. 55).

Em função da ausência de recursos para pagar um bom período de ensaios antes das filmagens parece ter se fixado no cinema brasileiro no período que vai dos anos 1960 até o final dos 1980, um modo simplificado de trabalho junto aos atores: há poucos dias das filmagens, reunia-se o elenco para a leitura e discussão do roteiro, das personagens e alguns detalhamentos em relação às cenas. Nos dias das filmagens, ensaiavam-se as cenas previstas na escala do dia antes de filmá-las efetivamente. Se por um lado isto não permitia atingir resultados solidamente construídos, por outro, abria espaço para uma maior interferência dos atores. Premidos pelo

tempo, a maioria dos diretores passou a deixar os atores mostrarem como entendiam as cenas e como compunham suas personagens. Depois, atacavam os principais problemas em relação à sua própria concepção das cenas. Na medida do possível, trabalhavam também alguns detalhes, mas o tempo é que determinava até onde se poderia chegar. Isto fica claro, por exemplo, nestas ideias do cineasta Carlos Reichenbach:

> Na hora de filmar, [Reichenbach] concentra as preocupações sobre os ângulos, os retoques etc.; ensaia, sobretudo, a compatibilidade do ator com a câmera. Definido o melhor ângulo, o melhor plano, fica mais fácil criar a harmonia entre os trabalhos de câmera e de ator. Uma boa maneira de dirigir o ator é deixar que ele faça a cena livremente, que exagere, e ir propondo reduções, limpezas, à medida que o filma. Pensa que, quanto mais armado o trabalho, antes de filmar, tanto mais poderá deixar espaço para a improvisação pelo ator, para sugestão de novas ideias. (...) Nessa relação delicada, espera que o ator seja mais inteligente do que ele, no mínimo que conheça um lado seu que ele próprio não domina (REICHENBACH *apud* PAULA, 2001, pp. 74-75).

Esta questão do espaço de criação concedido pelos diretores aos seus atores, assim como várias outras discutidas anteriormente ganham nuances nos trechos dos depoimentos que transcrevo abaixo. Neles aparecem, ainda, outras questões importantes. Fica claro, por exemplo, que os diretores entendem que, para o trabalho dar certo, é fundamental desenvolver uma relação colaborativa de cumplicidade e confiança com os seus elencos. Surge, ainda, uma questão ligada a "formação intelectual" dos atores, à sua capacidade de entender as personagens e as situações propostas pelo roteiro de maneira a não só materializá-las como também fazer acréscimos que possam enriquecer o filme. Por fim, vemos também que a ideia de que a deficiência do trabalho dos atores pode ser compensada, pelo menos em parte, pelos recursos técnicos como luz, figurinos, maquiagem, enquadramentos e movimentos de câmera ainda está bem presente na visão dos diretores brasileiros que dão seu depoimento à pesquisa de Nikita Paula.

> Helvécio Ratton [1949] pretende que a relação com os atores aconteça sem formalidade excessiva. Se não afetiva, que se estabeleça entre eles pelo menos um bom nível de profissionalismo. Gosta que o ator participe de forma entusiasmada, concorda em adequar frase, modificar palavras, enfim, aceita as sugestões e opiniões dos atores. Para Ratton, como também para João Batista de Andrade (1939) e Guilherme de Almeida Prado (1954), que gostariam de ter a oportunidade de ensaiar realmente com os atores, a interpretação tem importância fundamental no filme e deve, portanto, merecer cuidados especiais. Normalmente, a preparação deles não passa de uma conversa geral sobre o que pretendem fazer nas cenas, pouco antes de rodá-las. (...) Especialmente João Batista de Andrade pensa que o diretor erra quando determina muito e quando não determina nada. Discute muito suas intenções com o ator, e espera que ele se apaixone pelo personagem e pela história contada. "A partir disso observo como o ator vai buscando o personagem dentro de si mesmo", e contribuindo com mudanças de gestos, de falas, às vezes dando mais coerência ao

> personagem. (...) Já o professor e também diretor Heitor Capuzzo (s.d.) pensa que se deve deixar o ator muito à vontade, no cinema, pelo fato de ele estar envolvido por uma grande parafernália técnica, rodeado de muita gente. É preciso dar aos atores informações muito claras, muito objetivas, para que ele não se perca no contexto geral do filme. E ao diretor cabe condicionar a medida exata da expressão quando às vezes, ansioso, o ator quer fazer de cada cena uma obra-prima. Pensa que o diretor precisa ouvir o ator, compreendê-lo, respeitá-lo, repetir a cena se isso for importante para o ator. De modo geral, Heitor Capuzzo espera que o ator seja capaz de materializar o personagem, transformar em verdade o que é apenas uma ideia. (...) [Ozualdo Candeias] gosta, admira muito quando pede alguma coisa ao ator e ele faz melhor, quando espera 10 e ele faz 11, 12. Mas, na maioria das vezes, contenta-se com os 6, 5 ou 4 que as pessoas dão, e procura compensar a interpretação com luz, movimentos de câmera etc. (PAULA, 2001, pp. 72-74).

> [Para Carlos Reichenbach] o ator precisa ter uma certa formação cultural, ou ao menos a capacidade de entender o que o seu personagem está falando. Porque a interpretação pode enriquecer o filme, na medida em que o ator entende o que a obra quer dizer. Reichenbach considera difícil e necessário acertar na escolha do ator para interpretar determinado personagem, porque poucos são os atores que têm a capacidade de se adaptar fisicamente a qualquer personagem. Por outro lado, encontrar na rua pessoas fisicamente adequadas aos personagens vai implicar um tempo muito grande de treinamento para fazê-las interpretar. (...) Os ensaios, para ele, são necessários, sobretudo para o ator saber o ângulo, o plano, para trabalhar em harmonia com o movimento da câmera na hora de filmar (REICHENBACH *apud* PAULA, 2001, p. 75).

Por fim, vou tratar do "coro dos contrários" (*sic*)! O trabalho de Paula não se chama *Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro* à toa. O conjunto de insatisfações com os processos de trabalho no cinema nacional por parte dos atores e atrizes que contribuíram com a pesquisa é grande. Para além dos problemas com as poucas oportunidades de fazer cinema, a baixa remuneração pelos trabalhos realizados, a falta de condições materiais mínimas, a negligência com os ensaios e os *sets* de filmagens tumultuados, uma questão levantada pelos atores e atrizes me parece fundamental: a acusação de falta de preparo dos diretores para fazer cinema. Já vimos que Anselmo Duarte declarou que se sentia "muito preocupado em suprir as falhas dos diretores durante as filmagens, tanto mais quanto menos inteligentes eles lhe" parecessem. Abaixo ofereço alguns depoimentos cujas tônicas giram em torno de acusações de que os diretores não sabem trabalhar com atores, não sabem o que querem dos atores, não sabem, muitas vezes, o que querem para seus próprios filmes.

> [Ewerton de Castro (1945) diz que] no Brasil, não se faz cinema como se deveria fazer (...) você não sabe como vai terminar o filme (...) se sai bom é porque, realmente, Deus é brasileiro, certo? Porque não deveria sair (...). E quando dão o roteiro, dão com muita pouca antecedência e o diretor não discute com o ator (...) E os propósitos daquele, o que ele [diretor] quer realmente com aquele personagem (...)? Se isso fosse mais discutido, se o diretor soubesse o que ele quer, acho que o resultado poderia ser muito melhor (CASTRO *apud* PAULA, 2011, p. 112).

> [Claudio Mamberti afirma que] em geral, não há tempo previsto para os ensaios. Ou se há, não se cumpre. Cumprem-se, isto sim, as precárias condições oferecidas,

> especialmente aos artistas. (MAMBERTI *apud* PAULA, 2001, p. 85) (...) [O ator] não apenas considera o ensaio uma etapa fundamental, como sugere que seja também o trabalho de um outro profissional, que seja dividida a carga de responsabilidade da direção. (...) Além disso, Mamberti reclama incisivamente do deboche que sofre quando pede um tempo para ele, ator, se preparar para a cena. "Te chamam de estrela, de fresco, de mau profissional". (...) Pensa que os diretores de cinema não sabem o que querem do ator. (...) Pensa também que os diretores têm medo e preconceito em relação aos atores, porque não sabem dizer a eles como fazer *(Idem*, p. 84).
>
> [Giulia Gam diz:] você tem uma conversa antes com o diretor... tenta se aproximar da realidade da cena (...), mas não tem ensaios antes de filmar. (...) Na verdade, é uma crise existencial a cada convite (...) é obra do acaso total (GAM *apud* PAULA, 2001, p. 85).
>
> Para José Wilker (1944–2014), alguns diretores amparam os atores, compreendendo ou criticando o caminho que estão seguindo, dando-lhes mais material etc. Gosta dos que são assim, pensa que esses "são os que sabem exatamente o que querem, que te informam e te sensibilizam (...). Outros te ajudam quando não se metem. Se ficarem calados, isso é ótimo". (WILKER *apud* PAULA, 2001, p. 86) (...) Ele também dirá que não há ensaios, no Brasil. Aliás, com raras exceções, que seriam Cacá Diegues e talvez Arnaldo Jabor [1940 – 2022], José Wilker pensa que os diretores brasileiros não sabem o que fazer com o filme nem com os atores. Ainda quando, às vezes, há ensaios para os filmes no Brasil, não estão procurando a expressão adequada ao personagem, e sim fazer com que o ator aprenda o caminho da câmera. Isso porque se faz, no máximo, três *takes* para se obter um definitivo, porque não há negativos em quantidade suficiente para rodar mais (*Idem*, p. 87).
>
> Lima Duarte (...) pensa que não há, sequer diretores de cinema no Brasil. Afirma que sempre teve dificuldades de relacionamento com os diretores porque eles já vão filmar sem película, sem cenário, sem dinheiro, sem tempo, tendo que acabar logo para devolverem o dinheiro ao banqueiro, sob pena de serem presos por não pagar a duplicata; enfim, porque o diretor vai para o *set* sempre desesperado. Tudo isso, de acordo com Lima Duarte, contribui para dificultar a relação ator/diretor, que deveria basear-se em inteligência, delicadeza, generosidade, cultura, humildade etc. (...) Precisam ser cultos e amáveis para lidar com os atores, porque estão lidando com almas, com sentimentos. (...) É preciso que não pensem o ator como um idiota que está emprestando-lhes o nariz e o olho, mas uma pessoa emprestando-lhes um jeito de olhar (DUARTE *apud* PAULA, 2001, p. 83).

O argumento que os diretores brasileiros não sabem dirigir atores é um dos mais alegados quando se quer justificar o surgimento dos preparadores de elenco a partir dos anos 1990. Aliás, o ator Claudio Mamberti (1940 – 2001) que trabalhou como preparador de atores do filme *Barrela – Escola de Crimes* (1990) já aponta para esta saída em sua fala acima no intuito de aliviar as responsabilidades sobre a figura do diretor do filme. Em homenagem a Nikita Paula pela sua significativa pesquisa, finalizo este trecho do meu trabalho com o depoimento triste e pungente de uma de nossas campeãs de fotogenia nas telas do cinema e da TV. Para mim, que aos nove anos de idade assisti a minha primeira novela na TV Globo, a reprise de *Selva de Pedra* (1975), escrita por Janete Clair (1925 – 1983), ela será eternamente a vilã Fernanda que eu tanto temia e odiava, a saudosíssima Dina Sfat (1938–1989):

> O cinema me deu poucas alegrias. Foi quase sempre, para mim, coisa de grande angústia. Há os produtores que não pagam, o diretor que para a filmagem no meio, por falta de dinheiro, toda essa pobreza do subdesenvolvimento. (...) Desperdicei minha fotogenia, tive pouco contato com gente que realmente entendesse de interpretação. Poderia ter feito grandes filmes, vivido grandes personagens. Mas esses grandes filmes e grandes personagens não aconteceram na minha geração (SFAT *apud* PAULA, 2001, p. 117).

3.3 – O Cinema Brasileiro descobre que é preciso Ensaiar – O Advento dos Preparadores de Elenco

A extinção da Embrafilme realizada por Fernando Collor de Mello (1949) em 1990 veio no bojo de um conjunto maior de ações que visavam o desmonte de todo setor de produção cultural do governo federal. Além de transformar o Ministério da Cultura em uma secretaria e de pôr fim à única lei de incentivo fiscal à cultura em vigor naquele momento, a chamada Lei Sarney (nº 7505/86), em uma única medida provisória extinguiu também várias "autarquias, fundações e empresas públicas federais, acabando com a Fundação Nacional de Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho de Cinema (Concine)" (BALLERINI, 2012, p. 34). Em função disto, o cinema brasileiro praticamente desapareceu nos primeiros anos da década de 1990. A partir daí, houve uma forte reação da comunidade artística brasileira e os primeiros resultados desta mobilização vieram com o surgimento de uma série de leis estaduais e municipais de incentivo, movimento que se intensificou após o *impeachment* de Fernando Collor, com a adoção de ações também na esfera federal, já no governo do presidente Itamar Franco (1930 – 2011). Desde então, em ações que envolveram todos os governos que se sucederam até as gestões de Dilma Rousseff (1947), uma série de leis e medidas ajudaram a criar um novo modelo não só para o cinema, como também para o setor de audiovisual como um todo, conforme relata Rodrigues:

> As leis municipais e estaduais de fomento à produção que vinham surgindo desde a década de 1990 continuam sendo ampliadas, tanto sob a forma de renúncia fiscal quanto sob a forma de editais com premiação direta. Embora, ainda hoje, haja uma profunda prevalência, no que diz respeito à produção de longas-metragens, dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo sobre as demais unidades federativas do país, o surgimento e a ampliação das leis estaduais e municipais fomentou o audiovisual regional com o aumento da produção dos curtas-metragens, documentários e mesmo longas-metragens; do número de produtoras audiovisuais; dos festivais de cinema e dos cursos de formação. (...) Além disto, durante os anos 2000 e 2010, assistimos ao crescimento dos cursos de graduação em Cinema, Audiovisual e em áreas correlatas e a disseminação de tais cursos pelo país, saltando de apenas quatro cursos de graduação em Cinema em 1996 para quarenta e seis cursos em 2019 contemplando as cinco regiões do país (...) (RODRIGUES, 2021, p. 156).

Com o considerável aumento, mas, sobretudo, com a pulverização da produção audiovisual pelas várias regiões do país, deu-se voz a uma multiplicidade de visões e de modos de fazer filmes no Brasil. Uma tendência histórica ditada pelo eixo Rio-São Paulo que se voltava para as formas consagradas de produzir à época da Embrafilme passou a conviver com uma nova e numerosa geração de fazedores de cinema mesmo nos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo. "Tudo isto amplia os olhares e gera um audiovisual plural, difícil de enquadrar em movimentos, manifestos ou formatos, como houvera em décadas anteriores" (RODRIGUES, 2021, p. 159). Em entrevista a Franthiesco Ballerini, o cineasta e produtor Fernando Meirelles (1955) fala deste assunto:

> Creio que a principal diferença do cinema que tem sido feito nestes últimos dez anos no Brasil em relação ao que foi feito anteriormente talvez seja a pluralidade da sua expressão. Talvez devido ao fato de as fontes de financiamento do nosso cinema até o final dos anos 1990 terem sido quase sempre centralizadas ou em empresas privadas como a Vera Cruz e a Atlântida, ou em estatais como a Embrafilme, nosso cinema sempre teve a cara dessas poucas cabeças que escolhiam os projetos. Foi devido a essa centralização na decisão de qual filme financiar que nossa produção pôde ser colocada em pacotes como Cinema Novo, Cinema Marginal ou, na mesma época, os filmes de mercado da Boca do Lixo, as pornochanchadas. Com as criações das leis do audiovisual, a decisão de quais projetos deveriam ser financiados se pulverizou entre centenas de empresas, editais e distribuidoras, cada um com seus interesses. Isso possibilitou o surgimento de um cinema que às vezes é mais experimental, às vezes marcadamente feito para o mercado, com muitos documentários e agora as coproduções internacionais. O modelo de financiamento definitivamente molda o que é produzido num país (MEIRELLES *apud* BALLERINI, 2012, p. 87).

O pesquisador e cineasta Rubens Rewald (1965) chama a atenção para o fato de que a renovação ocorrida no cinema brasileiro após a extinção da Embrafilme aconteceu, na verdade, através de uma ruptura brusca. "Havia uma forma de produção no Brasil que vinha já há muitos anos, que era o modelo Embrafilme... de repente, durante alguns anos, não se filmou mais e quando se retomou, isto aconteceu com orçamentos muito menores que os anteriores" (REWALD em entrevista para esta pesquisa). Além de abrupta, boa parte da produção engendrada na retomada da atividade cinematográfica brasileira foi conduzida por uma nova geração que não desejava repetir as fórmulas utilizadas pela geração que produziu durante o ciclo da Embrafilme.

> Então, vem uma nova geração. Não há uma renovação natural. Há uma renovação a fórceps. E essa nova geração é uma geração de curta-metragistas, era uma geração de pessoas que também trabalhavam com teatro. Por isto, de um certo modo, no cinema da retomada começa a se pensar em novas formas de filmar, novas formas de se produzir, novas formas de roteirizar, novas formas de interpretar para, de um certo

> modo, se propor uma nova forma de fazer cinema no Brasil que não tivesse a ver com aquela da Embrafilme (REWALD em entrevista para esta pesquisa).[98]

Dentre as muitas mudanças que o cinema nacional experimentou nas duas primeiras décadas do século XXI, uma diz respeito especificamente ao trabalho de criação dos atores. Se mesmo no período da retomada do cinema brasileiro, durante a segunda metade da década de 1990, ainda prevalecia a prática de poucos ensaios como regra para o trabalho com os elencos, à medida que avançamos nos anos 2000, as produções apontaram para uma maior preocupação com a interpretação dos atores. Um dos indícios disto foi a absorção cada vez maior da figura do preparador de elenco nos processos de criação. O surgimento dos chamados preparadores de elenco no cinema brasileiro está historicamente ligado à necessidade de preparação em projetos nos quais ao menos uma parte do elenco é composta por atores e atrizes sem formação ou experiência prévias, os chamados atores "não profissionais". Rodrigues descreve bem o processo de mudança que se opera no cinema brasileiro no período em questão:

> (...) Muitos dos modos e maneiras de se pensar a preparação de atores e atrizes para cinema no Brasil no século XXI coincidem com os modos e maneiras forjados em filmes como *Pixote* (1981), *Brincando nos Campos do Senhor* (1991) ou *Cidade de Deus* (2002), nos quais se tinha o desafio de preparar pessoas que não tinham familiaridade anterior com atuação, leitura de roteiro ou os meandros de um *set* cinematográfico. Além do que, a velha máxima de que "no cinema não se ensaia" ou, sua equivalente, "o bom ator já vem pronto", não se aplicava a estas pessoas que, portanto, requeriam não apenas um tempo de preparação, mas um modo de preparação que se aplicasse a elas. À medida que os filmes demandavam este tipo de preparação e construíam modos e maneiras próprias de preparar essas pessoas, foi se instituindo a própria noção de existência de um espaço/tempo dedicado ao elenco durante a pré-produção. O retumbante sucesso de *Cidade de Deus* também contribuiu no sentido de alardear a ideia e a eficácia de um tempo destinado à preparação de um elenco e dos modos e maneiras desta preparação que se distanciava dos ensaios usuais que partiam da leitura do texto (RODRIGUES, 2021, pp. 174-175).

Para além do "ganho de consciência" nascido com os "bons resultados" alcançados na interpretação dos atores em filmes realizados com preparadores de atores, segundo Rubens Rewald, havia também uma insatisfação dos novos cineastas com a histórica "baixa qualidade" do trabalho dos atores no cinema brasileiro. Apesar de apontar um conjunto de "grandes atuações" no cinema nacional da era Embrafilme, o cineasta afirma que "a média das atuações era muito ruim. (...) Talvez [este fosse] um dos grandes problemas do filme brasileiro naquela

[98] O ator Leonardo Medeiros (1964) resume este processo ocorrido no cinema nacional: "Collor acabou com o cinema brasileiro! A gente ficou mal... Mas, assim: foi ótimo, porque o cinema renasceu das cinzas. E com outra cara!" (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa). Como vemos, há males que vêm para bem... *(sic)*.

época. [As interpretações] ou eram excessivas: atores com experiência teatral; ou apáticas: atores com experiência de televisão" (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

E a nova geração de cineastas que surgiu com a retomada do cinema brasileiro não se identificava com estes padrões. Eles olhavam e diziam: "não queremos fazer filmes como aqueles, agora estamos num outro momento de um outro cinema. Aí, muitos assumem que não entendem de atores e que, dado o sucesso de alguns filmes com preparador de elenco, 'por que não trazer para o meu filme um preparador de elenco'" *(Idem).* À época, muito se falou que o preparador de elenco funcionava como uma espécie de "assistente de direção no trabalho com os atores", assim como o diretor também contava com um fotógrafo, um diretor de arte e outros assistentes nas várias áreas implicadas na realização de um filme. Mas, a este respeito, Rewald também oferece um outro ponto de vista:

> Os preparadores de elenco que começaram trabalhando com atores não experientes passaram a trabalhar com o elenco geral por uma terceirização [realizada pelos] diretores: eles tinham visto o sucesso de filmes que contaram com um trabalho de preparação, não queriam aquela forma de interpretação do cinema brasileiro de antes da retomada, mas não se sentiam capazes de dirigir atores (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

Estavam armadas as condições para se apostar nos preparadores de elenco como a solução para resolver o problema da direção de atores nos filmes nacionais. Para entendermos melhor o surgimento dos preparadores voltados para este trabalho com os atores sem experiência anterior e a adoção da preparação também em filmes com elencos profissionais, vale a pena fazer um pequeno retrospecto da maneira como o processo começou. O fenômeno ocorrido nas duas primeiras décadas do século XXI guarda relação com esta história.

Historicamente, o cinema nacional registra muitas situações em que atores "não profissionais" são chamados a compor o elenco dos filmes, por vezes, desempenhando personagens chave dentro das tramas. Influenciados pelo neorrealismo italiano e desejosos de imprimir uma verdade quase "documental" aos seus trabalhos, muitos diretores povoaram seus filmes com "não atores"[99] em uma atitude que guarda total relação com a "tipagem" preconizada pelos cineastas russos dos anos 1920: era preciso dar cara, jeitos e trejeitos ao "favelado", ao sertanejo, ao retirante, enfim, ao "homem do povo" brasileiro. Bons exemplos disso são os filmes *Rio, 40 Graus* (1955), de Nelson Pereira dos Santos (1928 – 2018); *Cinco*

[99] O termo "não ator" ficou consagrado na mídia brasileira para designar atores sem formação ou experiência prévias depois do sucesso mundial do filme *Cidade de Deus* (2002), com direção de Fernando Meirelles (1955) e Kátia Lund (1966) que usou majoritariamente moradores dos morros da cidade do Rio de Janeiro em seu elenco, inclusive para as personagens principais.

Vezes Favela (1962), cujos episódios que o compõem foram dirigidos por Marcos Farias (s.d.), Miguel Borges (1937 – 2013), Carlos Diegues (1940), Joaquim Pedro de Andrade (1932 – 1988) e Leon Hirszman (1937 – 1987); ou a primeira versão ficcional e não acabada de *Cabra Marcado para Morrer*, iniciada em 1964 por Eduardo Coutinho (1933 – 2014), entre outros. Sobre a maneira como nossos diretores preparavam estes atores sem formação ou experiência prévias há pouquíssima informação. Por vezes, nem o nome daqueles que desempenharam papeis significativos nas tramas é fácil de encontrar. Virgínia Rodrigues fala desta dificuldade de encontrar informações sobre a preparação dos atores não profissionais em filmes antigos:

> Com relação aos outros filmes citados anteriormente, não encontrei nenhum registro de que tipo de preparação era feita com esses atores e atrizes estreantes, se é que havia alguma. É curioso como em muitos filmes anteriores à década de 1990, é difícil até mesmo encontrar menção de que se tratava de atores sem nenhuma experiência ou formação anterior. Em alguns casos, nem mesmo seus nomes são mencionados (RODRIGUES, 2021, pp. 166-167).

O primeiro filme brasileiro a utilizar atores sem formação ou experiência prévias do qual temos informações mais seguras sobre o processo utilizado para a sua construção é também aquele que registra a estreia de Fátima Toledo (s.d.), nossa primeira e uma das mais acionadas preparadoras de elenco do cinema nacional até hoje. Trata-se do filme *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), de Hector Babenco (1946 – 2016), baseado no livro intitulado A *Infância dos Mortos*, de José Louzeiro (1932 – 2017). A ideia inicial do diretor era trabalhar em seu elenco com internos da FEBEM, uma instituição mantida pelo governo do Estado de São Paulo para recolher "menores infratores", à época. Ali, Babenco conheceu Fátima Toledo que, naqueles tempos, dava aulas de teatro para os meninos da instituição. Diante das dificuldades de se trabalhar com os "menores infratores", o diretor resolveu fazer uma seleção de atores entre garotos da periferia da cidade. O filme teve boa repercussão de público e de crítica tanto no Brasil quanto no exterior. Chamou especial atenção o desempenho dos meninos não profissionais, mas no que tange ao trabalho de interpretação do elenco como um todo, segundo Ribeiro (2010), o resultado é irregular, mostrando uma defasagem entre as atuações dos meninos e a dos atores profissionais:

> Tínhamos ali um elenco de meninos de periferia, mas que não eram menores abandonados, muito menos internos de reformatórios, conforme os personagens que viveram no filme. Meninos que não sabiam ler, tampouco escrever e que, com isso, necessitavam de um trabalho de preparação e direção que não estivesse pautado na leitura e no decorar de um texto. (...) O diretor optou por trabalhar com uma preparadora de elenco. (...) Como resultado, temos dois elencos, com atuações bastante distintas. De um lado o elenco mirim que, mesmo com uma direção clássica, atuava durante as filmagens, tendo passado por esse processo de treinamento que os

> conduziu à fluidez e à espontaneidade. Do outro, um elenco [de atores profissionais] com uma interpretação que segue a estética teatral (...), fundamentada na impostação vocal, na declamação do texto e na marcação da encenação (RIBEIRO, 2010, p. 68).

Depois de *Pixote*, Fátima Toledo só voltou a trabalhar com cinema e na função de preparadora de elenco cerca de dez anos depois, no filme intitulado *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), do mesmo Hector Babenco e, um ano mais tarde, em *O Curandeiro da Selva* (1992), dirigido por John McTierman (1951). Em ambos foi chamada para preparar os atores "não profissionais" que compunham a grande massa de figurantes e pequenos papéis pertencentes às comunidades indígenas que aparecem nos filmes. Trabalhou também com alguns atores entre os profissionais dos elencos, enfrentando, por vezes, a estranheza destes por considerarem que a preparação só fazia sentido para atores "não profissionais". Surge, já neste momento, uma discussão que vai marcar os embates no meio cinematográfico nacional até os dias de hoje: "atores profissionais não precisariam de preparadores de elenco, os quais só teriam função no trabalho com atores 'não profissionais'".

Durante mais uma década, apesar de ter conseguido participar de um conjunto maior de filmes, Toledo enfrentou uma luta que ela narra no livro intitulado *Fátima Toledo, Interpretar a vida, viver o cinema*, escrito em parceria com Maurício Cardoso, primeiro para firmar o espaço do preparador como um profissional importante na criação dos filmes, mas, sobretudo, para estender o seu trabalho para os atores profissionais dos elencos. Seja como for, o grande ponto de virada não só para a carreira de Toledo, como também para confirmar o preparador de elenco como um novo profissional que "veio pra ficar" nos processos de produção de filmes no Brasil, foi, mais uma vez, um filme baseado em um elenco fundamentalmente composto por atores e atrizes sem formação ou experiencia anteriores: *Cidade de Deus* (2002), dirigido por Fernando Meirelles (1955) e Kátia Lund (1966), do qual falaremos na sequência.

Por um tempo, Toledo foi a única profissional que aparecia nos processos de preparação de elenco no cinema nacional. No entanto, é importante ressaltar que a "preparação de elenco" também pode ser feita sem que um profissional específico seja contratado para tanto pela produção do filme. Em depoimento a Nikita Paula, a atriz Valéria Sândalo (1967), por exemplo, registra o desenvolvimento de um processo de preparação do elenco, ainda nos anos 1980, realizado pela assistente de direção[100] no filme *Vera* (1986), de Sérgio Toledo Segall

[100] Não consegui encontrar o nome da assistente de direção que realizou tal laboratório de preparação no filme *Vera* (1986).

(1956). Antes de dirigir *Vera*, Sergio Toledo havia trabalhado como assistente de Hector Babenco[101], de forma que conhecia bem a repercussão positiva do trabalho de preparação desenvolvido em *Pixote*. O processo ocorrido no filme *Vera* é uma situação pouco usual no cinema brasileiro à época, uma vez que a própria pesquisadora, que defendeu sua dissertação em 1995 sem prever a importância que a preparação de elenco viria a ter no cinema brasileiro dos anos 2000, a qualifica de "interessante e rara". Isto serve de alerta para o fato que a "preparação de atores" pode ter existido mesmo antes do advento dos preparadores. Mesmo que o cinema brasileiro de então não pudesse pagar e/ou "desprezasse" a real necessidade de ensaios, existem exceções. Há que se investigar...

> Valéria Sândalo viveu uma experiência interessante e rara, para uma atriz jovem e principiante (...). Seu personagem, Débora, não existia no roteiro original de *Vera*. O papel foi desenvolvido por ela durante um mês nos laboratórios de preparação de elenco junto a uma atriz, assistente de direção. Sua atuação agradou ao diretor que lhe deu a oportunidade de participar [do filme] (...) (PAULA, 2001, p. 53).

Se os processos desenvolvidos por preparadores ainda eram raros mesmo no final dos anos 1990, em pleno período da retomada do cinema brasileiro, o quadro começa a mudar nos anos 2000. Não é minha intenção fazer um levantamento histórico, nem sequer detalhado, do assunto. Apenas apontarei algumas destas experiências para registrar não só a consolidação do fenômeno da utilização dos preparadores de elenco como, também, as implicações e as mudanças que tal fenômeno provoca nos processos de construção da cena no cinema nacional.

Neste ponto, também acho importante registrar que o sucesso de crítica e público de filmes como *Cidade de Deus* (2002), *Tropa de Elite – Missão dada é Missão Cumprida* (2007) e *Tropa de Elite 2: O Inimigo agora é Outro* (2010), os dois últimos dirigidos por José Padilha (1967), todos preparados por Fátima Toledo, contribuíram não só para fortalecer o fenômeno no cinema, mas também para levá-lo à TV brasileira, onde a sua utilização parece ter crescido, sobretudo nos anos 2010. Em relação a produção cinematográfica brasileira, no entanto, Rewald faz a seguinte ressalva: "apesar de a função de preparação de elenco (...) existir, (...) ela diminuiu de importância nos últimos anos devido a uma reação muito grande de atores e também de muitos diretores. (...) Ela já não está tão presente como estava a uns vinte anos atrás" (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

Desde o início dos anos 2000, as experiências com preparadores de elenco no cinema nacional revelaram uma grande diversidade de possibilidades. Quando examinadas

[101] Esta informação de que Sergio Toledo Segall foi assistente de Hector Babenco está na Wikipédia em português, no linque que segue: https://pt.wikipedia.org/wiki/Vera_(filme). Acesso em: 2 mar. 2024.

mais de perto, elas se mostram tão díspares em seus procedimentos que, à primeira vista, podem parecer um fenômeno difícil de analisar dentro de uma ideia de totalidade. Cada produção impõe os seus caminhos, cada preparador busca suas próprias ferramentas as quais nem sempre repete de um projeto para outro, cada diretor busca suprir necessidades muito particulares em seus modos de trabalhar com o novo profissional, enfim, cada ator tem sua maneira de reagir, aproveitar e/ou descartar os processos realizados junto aos preparadores de elenco. Em seus filmes, Rubens Rewald diz que já utilizou preparadores de atores para funções específicas, nunca, no entanto, para a preparação geral do elenco.

> Eu não trabalho com preparador de elencos como o responsável pela construção da interpretação geral do filme. Isto é o papel do diretor. O diretor é a pessoa que (...) faz a decupagem, o diretor dirige os atores. Então, isso daí pra mim é óbvio. Eu acho que se alguém se propõe a ser um diretor, tem que saber dirigir atores. Se não sabe dirigir atores, vai fazer um curso de teatro, vai trabalhar, vai ler livros, leia Stanislavski, se informe, mas tem que saber dirigir atores. Agora, eu acho que de acordo com o filme você pode ter questões que um preparador pode ajudar (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

Apesar das diferentes maneiras com que diretores, atores e preparadores entendem o processo, o aprofundamento das experiências ao longo dos anos 2000 e 2010 revelou não só que a preparação de elenco se tornou um espaço garantido de ensaio, suprindo uma carência evidente de muitas produções brasileiras nas décadas anteriores, mas, segundo pesquisas recentes, também transformou este espaço de ensaio em algo muito mais significativo na construção da cena cinematográfica, aquilo que a pesquisadora Walmeri Kellen Ribeiro nomeou como "laboratórios de criação". "Seguindo este pensamento é que preferimos nomear a etapa comumente conhecida na atual produção cinematográfica brasileira como preparação de atores de 'laboratório de criação' (...)" (RIBEIRO *apud* RODRIGUES, 2021, p. 183).

Nesses laboratórios, Virgínia Rodrigues identifica ao menos duas etapas: na primeira, os atores exploram "as potencialidades do corpo, os afetos das situações (...) e as interações uns com os outros" através de atividades variadas, "jogos dramáticos e improvisações" (RODRIGUES, 2021, p. 185) sugeridos pelos preparadores. Numa segunda etapa, e também baseados em jogos de improvisação, o elenco faz o que se costumou chamar de "levantamento de cenas", construindo "livremente" as situações previstas no roteiro original de maneira a fornecer subsídios não só para a reelaboração dos roteiros como também para as criações realizadas pelas demais equipes do filme. Sobre os laboratórios de criação, Rodrigues diz:

> O que Ribeiro enfatiza na tessitura de seu conceito de *laboratórios de criação* é seu viés investigativo, sua abertura ao devir, seu caráter de *work in process*. Ela aponta, ainda, que nestes modos preparatórios a ênfase de criação se dá a partir do corpo, dos afetos, dos jogos e das interações entre atores e atrizes (...) (RODRIGUES, 2021, p. 185).

Rubens Rewald também registra que um dos elementos que estimulou o estabelecimento de novos processos de criação no cinema brasileiro a partir da sua retomada no final dos anos 1990 e no início da década seguinte foram os procedimentos emprestados dos chamados *works in process*[102], "um tipo de produção muito presente no mundo a partir dos anos 1970 e 1980. Então, o cinema começou a assimilar essas outras práticas vindas da performance, das artes visuais, das artes cênicas" (REWALD em entrevista para esta pesquisa). No *work in process*, "você não tem um texto definitivo. O projeto está sempre mudando" *(Idem)*, daí a ideia de "obra" ou "trabalho em processo".

O pesquisador, que em sua dissertação intitulada *Caos Dramaturgia* estuda as possibilidades de uma "dramaturgia em processo", diz que as práticas teatrais do final do século XX também foram determinantes na definição de novos modos de fazer no cinema. Rewald explica que, diferentemente da criação do chamado "teatro coletivo" no qual "as funções são borradas e todos trabalham em prol da criação de um espetáculo" *(Idem)*, no final do século XX e início do XXI, o teatro adotava procedimentos do que ele chama de "processo colaborativo". Neste, apesar de a criação dos sujeitos envolvidos contaminarem-se mutuamente, retoma-se a ideia de divisão de responsabilidades que é muito parecida com o que acontece no cinema.

> No processo colaborativo a criação é conjunta, mas existe uma pessoa responsável pela dramaturgia, existe uma pessoa responsável pela direção, existem os atores, mas a criação de um contamina a criação do outro. Então, é muito comum o dramaturgo estar assistindo aos ensaios e, a partir daí, ele ter ideias para a criação do texto. Isso ocorreu muito, por exemplo, em *Cidade de Deus*, no qual o roteirista Bráulio Mantovani já tinha escrito alguns tratamentos a partir da adaptação do livro do Paulo Lins e teve um processo de ensaios conduzidos pela Fátima Toledo e, nesse processo de ensaios, muita coisa foi sendo descoberta e ele estava lá presente e ia anotando, ia mudando o roteiro (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

Outro fator importante apontado por Rewald neste processo de adoção de uma criação mais "colaborativa" no audiovisual foram os desenvolvimentos tecnológicos. Como muitos dos processos de ensaios passaram a ser gravados em vídeo, os filmes começaram a ter espécies de "rascunhos" que eram vistos "por várias pessoas da equipe, o que acabava influenciando [a todos], mesmo que as pessoas não estivessem presentes no ensaio" *(Idem).* O

[102] Traduzida ao pé da letra, a expressão "*work in process*" quer dizer "trabalho em processo".

pesquisador lembra, ainda, que este tipo de experiência não é uma "invenção brasileira. Nos anos de 1980, o Coppola fez um filme que se chamava *One From the Heart*[103] que foi um típico *work in process*" *(Idem).* Além disto, a ideia de construir a dramaturgia a partir dos ensaios já havia sido utilizada no cinema anteriormente.

> Essa prática de se descobrir o filme a partir dos ensaios, ela já existe há algum tempo: John Cassavetes, nos Estados Unidos, fazia isso desde o final dos anos 1950. Inclusive no primeiro filme dele, *Shadows*, no final está escrito: "esse filme nasceu de uma improvisação". Então, essas outras formas de se construir a dramaturgia e não só a dramaturgia, também a interpretação, a encenação, a direção, elas já vêm de alguns outros lugares, há algum tempo. Não é uma coisa que surge do nada. No início dos anos 1980, a gente tem também o exemplo, na Inglaterra, do Mike Leigh (1943). Ele também fazia isso. Inclusive, ele sempre fala que tinha muita dificuldade de conseguir financiamento por que ele não tinha um roteiro *a priori*. Como é que vão dar financiamento sem um roteiro? Mas ele ia propondo improvisações, ele se unia com os atores e a partir desse jogo... ia surgindo o tema, ia surgindo o texto (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

No entanto, Rubens Rewald chama a atenção que, independentemente do processo de criação utilizado, sempre haverá uma "dramaturgia presente. O que difere é a forma como essa dramaturgia se insere no processo de criação e produção" (REWALD em entrevista para esta pesquisa). Segundo ele, pode ser uma dramaturgia mais rígida, aquela "ditada" por uma vontade de "obediência" ao que está previsto no roteiro. Pode se, também, ter uma dramaturgia *a priori*, no caso, um roteiro que sofrerá alterações a partir do trabalho dos ensaios, ou uma dramaturgia mais livre, "criada a partir de improvisações" *(Idem).* Os resultados serão necessariamente diferentes, mas não há garantias de que um será melhor que o outro. "Eu realmente gosto de trabalhar a partir do roteiro com os atores tendo a liberdade de construir suas falas, mas com algumas exceções. Eu sou muito rígido em alguns casos, porque faz um sentido tal palavra, porque aquela fala dialoga com uma outra em algum momento ou tem uma condução poética interessante" *(Idem).* Rewald alerta ainda que, em função das "negociações" entre os sujeitos envolvidos, o processo colaborativo pode abrandar questões controversas, "enfraquecendo" a obra.

> Uma vez, eu estava fazendo um *workshop* com um dramaturgo espanhol, José Sanchis Sinisterra [1940], e eu estava muito fascinado com a questão do processo colaborativo que foi o tema do meu mestrado: "porque o processo colaborativo, e o processo colaborativo, porque isso, porque aquilo"... e eu não parava de falar no tal processo colaborativo. Uma hora, eu acho que ele se encheu o saco e falou: "Rubens, se fosse num processo colaborativo [*Samuel*] *Beckett* [1906 – 1989] não teria escrito *Esperando Godot*! Aquilo bateu fundo em mim: uma das maiores peças da

[103] O título do filme em português é *O Fundo do Coração* (1982). O filme é dirigido por Francis Ford Coppola (1939).

> dramaturgia mundial foi escrita a partir da expressão pessoal de um artista, não tinha contaminações criativas, não vinha a partir do corpo, de improvisação... foi uma dramaturgia rígida, rigorosa, brilhante que só existiu por causa disso. Porque muitas vezes, num processo colaborativo, as radicalidades se apaziguam, porque tem que haver uma negociação entre os diferentes desejos. (REWALD em entrevista para esta pesquisa)[104]

A "criação colaborativa" *(sic)* que surgiu no cinema brasileiro contemporâneo guarda relação com as experiências anteriores realizadas no cinema mundial, mas tem as suas especificidades. Nos filmes que lançam mão dos "laboratórios de criação" nomeados por Ribeiro, os roteiros parecem, de fato, ceder espaço aos jogos de improvisação realizados pelos atores, os preparadores e os diretores. No entanto, nem sempre as improvisações do elenco servem de base para a criação de todas as equipes do filme, como propõe a pesquisadora. Por vezes, parecem modificar mais especificamente apenas a maneira de moldar o trabalho dos atores. Daí que, a meu ver, o "laboratório de criação", a exemplo do "modelo clássico" de ensaios que citei anteriormente e que retomaremos no próximo capítulo, parece mais um modelo ideal, uma vez que poucos filmes conseguiriam demonstrá-lo na sua totalidade.

Ribeiro propõe que, no cinema brasileiro recente, a preparação de atores ou, como prefere, "os laboratórios de criação constituem-se como um espaço de investigação e experimentação, com um objetivo preestabelecido: o desenvolvimento de uma obra" (RIBEIRO *apud* RODRIGUES, p. 183). Neste modelo, aquilo que chamei no item anterior do meu trabalho de "modelo clássico ou hegemônico de construção da cena" entra completamente em xeque. No novo modelo, o roteiro deixa de ser a base sobre a qual todas as equipes trabalham para conceberem a obra, concepção à qual os atores tinham que se adequar no modelo anterior, e passa a ser apenas uma espécie de "guia" para os trabalhos de improvisação do elenco, o qual alimenta a criação das equipes de cenografia, figurinos, maquiagem e mesmo a decupagem, a concepção de luz e os enquadramentos. Trata-se de uma verdadeira "subversão da forma clássica" de fazer cinema pois que a *mise en scène* do filme nasce das experimentações com os atores. Sobre o novo modelo de construção fílmica, Rodrigues diz:

> Note-se aí uma importante inversão de papéis: parte-se do improviso à cena, do ator ou da atriz ao personagem. Acontece, então, que ao partir de práticas improvisacionais e da exploração dos possíveis afetos e de partituras físicas para desenvolver as situações a serem encenadas, muito do roteiro original pode se transformar. Assim sendo, é comum em filmes que adotam este modo preparatório que muitas das descobertas surgidas nos laboratórios de criação sejam aproveitadas na obra final: movimentos, diálogos, objetos de cena e até cenas inteiras podem ser acrescidas ou

[104] E eu aqui, já na página 180 repetindo: "porque a cocriação, porque o ator cocriador, porque o ator-autor, porque o ator-compositor... *(sic).*

> removidas. Trabalhando assim, subverte-se dois pilares do fazer fílmico: o roteiro e a decupagem (RODRIGUES, 2021, p. 187).

Na produção cinematográfica brasileira recente, há filmes cujos processos de criação coincidem quase que em sua totalidade com o modelo de construção feito através dos "laboratórios de criação" definidos por Ribeiro, como parecem ser os casos, por exemplo, de *Lavoura Arcaica* (2001), *Contra Todos* (2004) e *Tatuagem* (2013), entre outros. Mas o que talvez seja o ponto fundamental levantado pela pesquisadora é que, na medida em que o roteiro deixa de ser uma "verdade a ser concretizada a qualquer custo" e passa a ser apenas um "guia para se iniciar os trabalhos", mesmo que nem todas as equipes obedeçam a esta lógica, o que, a meu ver, nem sempre acontece de fato, ao menos a construção das cenas com os atores fica absolutamente alterada, de forma que a essência do processo calcado nos "laboratórios de criação" permanece. A propósito desta questão no cinema brasileiro contemporâneo, Rewald diz:

> Existem processos em que se parte de uma improvisação total, por exemplo, o filme *Contra Todos*, do Roberto Moreira. [Se bem que] ele até tinha um roteiro *a priori*. Mas começa o processo de improvisação sem o roteiro e vai trabalhando até chegar num novo roteiro. E tem vários outros processos que vão nesse sentido. Mas, paralelamente, existem vários processos que partem do roteiro. Mas partem do roteiro não como uma estrutura rígida, mas como um espaço de experimentação: o roteiro propõe uma cena, vamos ver o que a gente pode trabalhar em cima dessa cena..., mas eu já tenho um ponto de partida. Eu concordo que o corpo passou a ser muito importante, mas eu diria de uma forma diferente: o corpo passou a dividir o protagonismo com o roteiro, ele não substituiu o roteiro (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

Segundo a pesquisadora Virgínia Rodrigues, o fato de o roteiro deixar de ser tomado como uma "estrutura rígida" e passar a servir como uma base para a "experimentação" dos atores provoca o que ela chama de "inversão de prioridade texto/corpo", no sentido que, antes dos "laboratórios de criação" instituídos entre outros pelos preparadores de elenco, o cinema nacional tinha uma perspectiva textocêntrica, segundo a qual todo o trabalho de criação das equipes do filme partia necessariamente do roteiro. A partir da adoção dos "laboratórios de criação" no processo de construção dos filmes, o roteiro perde importância, abrindo espaço para a construção cênica por meio das improvisações dos atores.

Bicho de Sete Cabeças (2000), dirigido por Laís Bodanzky (1969), por exemplo, foi o primeiro trabalho em cinema de outro importante preparador de elencos brasileiro: o também diretor de teatro Sergio Penna (s.d.). "Na época da produção do longa-metragem (...), Penna desenvolvia há cinco anos um trabalho teatral com pessoas com distúrbios psiquiátricos.

(...) Foi durante uma visita a uma de suas aulas com este grupo (...) que Bodanzky se interessou por tê-lo como preparador de elenco [em seu filme]" (VASCONCELOS, 2010, p. 65). A diretora estava preocupada em não construir estereótipos sobre a temática da loucura para não corroborar com uma visão deturpada que o senso comum tem deste que era o principal tema de seu primeiro longa-metragem. Programou com Sergio Penna um trabalho junto ao elenco que durou cerca de quarenta dias. "Eles tinham que trabalhar sem nenhum estereótipo, traduzir a sua pequena loucura interna" (PENNA *apud* VASCONCELOS, 2010, p. 69). Sem um "método" que se repete em suas preparações, Sergio Penna ressalta que cada projeto segue uma linha específica, o projeto dita seus próprios caminhos, mas sempre em busca do que o preparador chama de "a lógica interna da personagem", uma abordagem bastante stanislavskiana. No trecho que segue, Penna descreve o treinamento proposto para os atores em *Bicho de Sete Cabeças*:

> Os atores fizeram um mergulho para descobrir as lógicas, rituais expressivos, vocabulário e sintaxe originais deste universo, aproximando-os de sua própria experiência de vida, encontrando dento de si ecos e reverberações de solidões expostas, desejos fugazes, melancolias profundas, numa identificação densa e verdadeira, através de um intenso trabalho de corpo e respiração, que privilegiou as sutilezas de movimentos: pequenas variações rítmicas, gestos essenciais, olhares, silêncios, lamentos, que viriam a compor cada personagem (PENNA *apud* VASCONCELOS, 2010, p. 66).

Segundo Laís Bodanzky, os atores só tiveram acesso ao roteiro do filme depois que trabalharam suas personagens com o preparador de elenco. O roteiro de Luiz Bolognesi (1966) havia sido, segundo a própria diretora, uma peça fundamental para atrair atores e produtores para o projeto.[105] No entanto, a partir dos elementos criados nesta preparação, houve uma espécie de "revisão" do roteiro original que foi escrito e reescrito algumas vezes por Bolognesi durante os anos em que se deu a produção do filme. A diretora "afirma que foi através da observação dos atores no processo de preparação que ela definiu alguns dos personagens e que novos personagens apareceram" (VASCONCELOS, 2010, p. 88). Note-se, portanto, que o trabalho de Sergio Penna em *Bicho de Sete Cabeças* não serviu apenas para auxiliar os atores a

[105] Esta visão de Bodanzky sobre o roteiro do filme fica clara no trecho que segue: "um roteiro tem várias funções na produção de um filme. No *Bicho*, foi uma peça-chave. Como era meu primeiro longa, a única forma de sedução para montar uma boa equipe e um bom elenco principal era ter uma história bem tramada. E foi assim que Othon Bastos, Cássia Kiss (1958) e Rodrigo Santoro (1975) entraram no projeto de corpo e alma. Os produtores Caio (1973) e Fabiano Gullane (1971), Sara Silveira (1950) e o coprodutor italiano Marco Müller (1953), da Fábrica Cinema, também entraram no filme por causa do roteiro (BODANZKY *apud* BOLOGNESI, 2002, pp. 7-8).

criarem suas personagens segundo previsto no roteiro, mas refletiu-se também na própria adaptação deste às novidades surgidas durante a preparação.

> [Algumas] personagens realmente nasceram dessas vivências, dessas pessoas, o roteiro 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 criou tudo. O Gero Camilo em um hospital e o Marcos Cesana em outro, todos os outros atores estavam preparados para fazer aquilo, mas os dois começaram a trazer [elementos] e foram pinçados, foram eleitos para fazer aquelas personagens (PENNA *apud* RIBEIRO, 2010, p. 81).

Pelo exposto, é evidente que em *Bicho de Sete Cabeças* o processo determinou muito do que se incorporou ao corte final do filme. Os trabalhos de criação de Gero Camilo (1970) e Marcos Cesana (1966 – 2010), por exemplo, ganharam espaço no filme a partir da preparação de elenco. E isto não passou desapercebido à época. Em meio ao sucesso de público que garantiu uma carreira de oito meses de exibição em salas de cinemas brasileiras, cerca de quatrocentos e cinquenta mil espectadores e vários prêmios nacionais e internacionais, entre tantas qualidades apontadas pelos críticos no filme, foi comum o elogio ao desempenho dos atores muitas vezes premiados por suas atuações.

Além das menções à construção de personagem feita pelos atores Gero Camilo e Marcos Cesana e de todos os que fazem os internos das instituições psiquiátricas, a atuação de Rodrigo Santoro (1975) foi bastante festejada pelos críticos. Santoro que, à época, era conhecido apenas por seus trabalhos na TV, surpreendeu a todos com sua construção absolutamente realista da personagem Neto.[106] Em entrevista à pesquisadora Adriana Vasconcelos, que analisou em sua dissertação de mestrado o trabalho de preparação de elenco em *Bicho de Sete Cabeças*, Santoro deixa claro que a preparação com Sergio Penna foi um processo totalmente novo de trabalho para ele, no qual prevaleceu uma experimentação absoluta, sustentada pela relação de confiança que se estabeleceu entre ambos:

> Quando eu cheguei, ainda assustado, "o que eu vou fazer? Workshop, preparação, como é que é isso?!" E ele (Sergio Penna) [respondeu:] "Tudo é muito simples, não tem regras. Vamos lá, a gente vai se conhecer. Vai trabalhar, a gente vai improvisar, a gente vai brincar". Então, foi assim que eu comecei, depois não era mais brincadeira... naturalmente. [...] Depois a coisa começou a se aprofundar e foi genial porque foi uma relação de confiança, que a cada dia que passava eu confiava mais nele e eu me jogava mais... E confiava e me jogava e confiava e me jogava. Quando eu vi, eu tinha pulado num lugar que nunca tinha estado antes e não tinha mais volta

[106] Em um texto escrito em 2001 no site Omelete, o crítico Marcelo Forlani registra o estranhamento e a surpresa em torno do desempenho de Santoro no filme que, à época, era visto apenas como um "galã" da TV Globo: "Rodrigo Santoro, famoso pelas participações em novelas da Rede Globo, protagoniza pela primeira vez um longa-metragem. Sua atuação beira a perfeição. No Festival de Brasília, ele foi vaiado antes da exibição do filme pelo simples fato de ser um galã global. Ao final da sessão, todos o aplaudiram de pé". (FORLANI, Omelete).

> também. Era uma coisa que já tinha ido pra um lugar de pesquisa, de experimento. Fui experimentando, eu não sabia o que eu estava fazendo, eu sabia que eu estava experimentando as emoções que o personagem precisava experimentar (SANTORO *apud* VASCONCELOS, 2010, p. 76).

A questão da construção de uma atitude colaborativa, baseada em uma relação de confiança apontada por Santoro e que também é prezada por diretores que escolhem "processos clássicos" onde simplesmente se ensaiam as cenas previstas no roteiro, por exemplo, parece ser a primeira grande vantagem proporcionada por processos realizados com preparadores de elenco. Claro que tudo depende da relação desenvolvida pelos sujeitos do processo. Mas é comum vermos nos relatos de atores que passaram por este tipo de experiência, a defesa da presença do preparador na construção da cena cinematográfica. Santoro, por exemplo, gostou tanto do processo que viveu no filme que decidiu adotar Sergio Penna como uma espécie de *coach*, o qual passou a acompanhá-lo em sua carreira, inclusive em algumas das produções internacionais das quais participou. O ator acredita que o preparador pode ir além de ajudar os atores na criação das suas personagens, fazendo sugestões também para todas as equipes de criação dos filmes, como podemos perceber do trecho que segue:

> Para Santoro, a cumplicidade que se estabeleceu entre ele e Penna era notória também na relação entre Bodanzky e Penna. Existia uma interação muito grande entre eles. Santoro complementa que não vê razão para a polêmica que o preparador de atores gera em alguns profissionais do meio cinematográfico. Rodrigo enxerga o preparador como "um profissional que tá ali para ajudar o diretor no trabalho com os atores e que pode ocupar outros campos também, depende da relação que o diretor tem com o preparador". (...) Santoro considera que o preparador, por ter feito todo um processo de busca do personagem com o ator, sabe que determinado elemento pode ajudar o ator no exercício da cena. Um exemplo seria o preparador sugerir ao cenógrafo ou diretor de arte que determinado objeto faça parte do cenário da ação (...), [porque] aquele objeto foi usado pelo ator na procura pelo personagem durante a preparação. Essa interação do preparador com outros profissionais da equipe de filmagem solidifica a postura do preparador como elemento inserido no *métier* cinematográfico brasileiro contemporâneo (VASCONCELOS, 2010, p. 80).

A polêmica à qual Santoro se refere acima é uma questão que têm estimulado discussões acaloradas na comunidade cinematográfica e também televisiva sobre o papel e a verdadeira necessidade de se trazer um preparador de elenco para as produções. Se inicialmente, como vimos, muitos entendiam o papel do preparador como aquele que garantiria um desempenho mínimo aos atores "não profissionais", e apenas a eles, a partir do momento em que os preparadores passam a trabalhar também com atores profissionais, passou-se a "acusar" o fato de que a presença deles diminuiria o espaço de criação dos atores na medida em que coloca um intermediário entre estes e o diretor. Em outras palavras, se antes os atores precisavam "conquistar" os diretores, agora precisam, antes, passar pelos preparadores. Com

um "filtro duplo", o seu espaço de coautores da obra ficaria completamente comprometido. Não pretendo fazer um inventário dos argumentos pró e contra esta crítica à presença dos preparadores de elenco, mas deixo abaixo aquele que talvez seja o protesto mais contundente contra os preparadores de elenco, o do ator Pedro Cardoso (1962), assim como uma possível "resposta" da cineasta Laís Bodanzky, que manteve sua parceria com o preparador Sergio Penna em outros filmes de sua carreira:

> Aqui nesse filme também não houve amestradores de ator. Esse assunto parece nada ter a ver com a pornografia, mas tem sim. O haver agora no mercado esses amestradores de atores faz parte da desautorização do ator como autor do seu próprio trabalho. Quer dizer que nem o seu próprio trabalho é o ator que faz? Há alguém que o faz fazer como deve ser feito. Isso acontece, na minha opinião, porque os cineastas confundem sua própria perplexidade diante da dramaturgia (que, por vezes, eles desconhecem) com uma suposta incompetência do ator, e resolvem o problema chamando um amestrador de atores. Melhor fariam se estudassem teatro. É nocivo para nós. Um ator desautorizado na autoria de seu próprio trabalho irá aceitar, com muito mais subserviência, a pornografia que lhe será exigida logo mais à frente. O que está escondido sob esta prática é a desautorização do ator como líder da arte de representar e senhor do seu ofício. Lembremo-nos de que só há realidade fílmica ou televisiva, e certamente teatral, se um ator a faz existir! Sem o ator não há nada. Este é um poder que podem nos impedir de exercer, mas não nos podem tirar (CARDOSO *apud* VASCONCELOS, 2010, p. 47).

> [Laís Bodanzky] entende ser equivocada essa polêmica. Ela acredita que podem existir diretores que por não saberem dirigir atores delegam esse compromisso ao preparador, mas essa não é a função do preparador, e consequentemente o resultado não será satisfatório. (...) Quem dirige os atores é o diretor. (...) o diretor tem que estar sintonizado, ele tem que saber o que ele quer. Acho que o preparador vem para intensificar o diálogo com o diretor. (...) O diretor é aquele que mais tem o filme na cabeça [...] então ele tem que colocar seu desejo ali, e dialogar com o ator no *set* de filmagem. E trazer a coerência. O diretor é o único que fica o processo inteiro, ele é quem traz a coerência do processo, do roteiro à montagem [...] todo mundo vai embora e o diretor vai ficando... [Por outro lado, ela também] não acredita numa lógica de que todo filme com preparador tem um bom desempenho dos atores (BODANZKY *apud* VASCONCELOS, 2010, p. 89).

Para além da forte crítica à presença dos preparadores de elenco nos processos de construção dos filmes, outra questão que chama a atenção no protesto de Cardoso é o retorno da ideia de que há diretores que não têm preparo para dirigir os atores por falta de conhecimentos ligados a arte da interpretação. Nesse sentido, Bodanzky também admite a possibilidade de haver quem recorra ao trabalho dos preparadores por não saber o que fazer com o ator no *set* de filmagens. Em contraponto a este tipo de argumento, os trabalhos acadêmicos que servem de suporte para esta pesquisa mostram que, ao menos nos casos dos filmes analisados, o trabalho dos preparadores tem se mostrado não só benéfico para a construção da cena dos filmes, como estão propiciando uma modificação significativa no modo de fazer cinema no Brasil. O caso de *Bicho de Sete Cabeças*, por exemplo, mostrou que o

processo instituído por Sergio Penna e Laís Bodanzky modificou sobremaneira a criação geral do filme, além de potencializar o desempenho, desta feita, de um elenco de atores profissionais.

Por isto mesmo, apesar de considerar que a preparação não precisa necessariamente ser feita por um preparador de elenco, ainda assim, Virgínia Rodrigues aponta a necessidade de existir um espaço/tempo para que os atores realizem seu trabalho de criação antes das filmagens. E Rubens Rewald acrescenta: "é fundamental ter um período anterior de preparação não só dos atores, mas também para o diretor. O que é descoberto nesse período, acaba influenciando toda a equipe" (REWALD em entrevista para esta pesquisa). Sobre a necessidade de ensaios prévios, a preparadora Amanda Gabriel (s.d.) acrescenta: "eu sempre digo que o preparador não é uma figura necessária para nenhum filme (...), mas eu tenho a plena consciência ética de que os atores merecem ter tempo para se preparar (...) assim como todos os artistas envolvidos no processo" (GABRIEL *apud* RODRIGUES, 2021, p. 180).

Além disso, vários elementos corroboram com a ideia de que a preparação abre espaço para uma participação mais efetiva dos atores no processo dos filmes. Neste sentido, um aspecto que considero fundamental para o qual a presença dos preparadores tem contribuído é o da construção de uma relação baseada em confiança e colaboração entre atores e equipe para se atingir os melhores resultados possíveis. Como bem aponta Virgínia Rodrigues, a presença dos preparadores antecipou a integração dos atores ao processo, incluindo-os já na fase de pré-produção dos filmes, garantindo-lhes, assim, um espaço e um tempo de trabalho bem antes do início das filmagens. Num cinema em que nem ao menos o espaço de ensaio das cenas estava garantido, a participação dos atores no período da pré-produção, é, antes de tudo, a garantia de que haverá, no mínimo, ensaios. Inserido no processo com antecedência, o ator ganha a possibilidade de refletir, de estabelecer relações com os colegas de elenco, conhecendo-os melhor, dando-se a conhecer aos colegas, aos preparadores e aos diretores. É aí que se forjam, ou não *(sic)*, as relações de confiança e a certeza de que todos estão empenhados na construção do que é melhor para o filme. A este respeito, Adriana Vasconcelos revela uma postura quase paulofreireana da preparadora de elencos Fátima Toledo:

> Toledo diz que são necessárias de seis a oito semanas de preparação para o filme. Porque, como alega a preparadora, o processo de conhecimento e observação para descobrir quem é verdadeiramente aquele ator demanda certo tempo. (...) [A preparadora acrescenta] que é preciso primeiramente conhecer quem é aquele ator, quem é a pessoa, só assim ela acredita que consegue trabalhar o ator para o filme. "Não adianta querer trazer uma pessoa para o seu universo. Você tem que ir para o dela e depois vir com ela para o seu (VASCONCELOS, 2010, pp. 108-109).

Estabelecidas as relações entre os vários participantes do processo, em uma segunda etapa do trabalho de preparação, aquela do chamado "levantamento das cenas", investigam-se as possibilidades que as situações previstas pelo roteiro apresentam, o que funciona bem com aquele elenco, quais os pontos fracos, que alternativas o grupo oferece para substituir a contento, ou, por vezes, com maior força, as cenas previstas inicialmente e que se mostram "frágeis", e ainda, aquelas que nem se sustentam. Enfim, dá-se a oportunidade de conhecer os recursos que aquele elenco oferece e quais as melhores alternativas para compor as cenas do filme. Trata-se de um trabalho que fornece ao preparador e ao diretor, quando este participa do processo, um repertório de opções que acabam por influenciar diretamente a construção das cenas, como, aliás, aconteceu em *Bicho de Sete Cabeças*, além de fornecer alternativas para se enfrentar situações inesperadas que surgem nos *sets* de filmagens.

Há que se observar, no entanto, que tais recursos também podem se apresentar ao diretor em um processo mais "clássico" de criação, desde que haja um trabalho de ensaio com os atores e o diretor esteja atento ao que estes lhe oferecem. Isto, a propósito, também aconteceu em *Bicho de Sete Cabeças*. Conforme relata Laís Bodanzky, os atores Othon Bastos e Cássia Kiss (1958) não participaram do processo de preparação desenvolvido por Sergio Penna. Com a dupla que interpretou os pais de Neto no filme, a diretora recorreu a um "processo clássico" de ensaio das cenas previstas no roteiro na casa que serviu de locação para suas personagens no filme. "Laís conta que ficou tão impressionada com a atuação de Cássia Kiss que decidiu que, na cena da discussão entre o Sr. Wilson com o filho Neto, colocaria a câmera no corredor, focando a atriz na sala e acompanhando a [sua] personagem durante o percurso até a cozinha (...)" (VASCONCELOS, 2010, p. 86). Trata-se de apenas um exemplo, mas é evidente que o ensaio de cena realizado pela diretora com os atores revelou uma possibilidade que influenciou decisivamente a decupagem. Portanto, fica claro que os processos baseados simplesmente na construção das cenas conforme elas estão escritas no roteiro também podem alimentar, e de fato alimentam, as decisões dos diretores. O alcance que tal contribuição pode ter dependerá apenas da vontade de quem dirige e de uma atitude propositiva por parte do elenco.

Situações em que a contribuição dos atores determina muito da construção das cenas são recorrentes também em processos sem preparadores de elenco, quando, por exemplo, o princípio da improvisação toma conta dos trabalhos do diretor. Este parece ser o caso dos projetos do diretor brasileiro Claudio Assis (1959) que costuma instituir um clima de "caos criativo" nos seus *sets* de filmagens. "Eu não faço *storyboard*. Não gosto quando sei o que vai acontecer no *set.* (...) Quero emoção, que as pessoas sintam o que estão fazendo naquele momento, o da filmagem, e isso a gente descobre na hora" (ASSIS *apud* SILVA, 2011, p. 82).

O fato de o diretor definir pouco ou nada da decupagem e da maneira como vai filmar pode gerar insegurança, mas abre o caminho para todo tipo de sugestões e interferências dos atores e da equipe que se vêem na obrigação de auxiliar o diretor a descobrir os caminhos para viabilizar as filmagens.

O ator Matheus Nachtergaele (1968), que participou de vários dos filmes de Claudio Assis, diz que o diretor sempre entrega o roteiro, mas nunca ensaia as cenas antes das filmagens. "O Claudio Assis tem uma coisa, (...) que é uma troca entre criadores, que é muito parecida com o teatro. (...) você recebe o roteiro muito tempo antes. Em toda conversa de bar só se fala nisso, e a coisa vai se engendrando. Você vai conversando e suas ideias vão entrando no trabalho" (NACHTERGAELE *apud* SILVA, 2011, p. 104). Durante as filmagens, as ideias que vão surgindo "ao acaso" são incorporadas pelo diretor no filme. A estas cenas criadas no *set*, que não estavam previstas no roteiro, Assis dá o nome de epidermes. "Ele afirma ter feito 42 epidermes durante as gravações do filme *Febre do Rato* [2011], e algumas dessas cenas foram criadas por meio das intervenções do protagonista Irandhir Santos [1978]" (GOUVEIA *apud* RODRIGUES, 2021, p. 200).

Mesmo para diretores que utilizam um "modelo clássico" de criação, mas não têm no improviso a ferramenta principal do seu trabalho, as adversidades e as situações inusitadas na hora das filmagens podem levar à necessidade de soluções que só a improvisação pode proporcionar. Um bom exemplo disto foi o que aconteceu nas filmagens de *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil* (1995), dirigido por Carla Camurati. Em entrevista a esta pesquisa, a diretora conta que fez o filme com recursos exíguos: "o Carlota tinha muito pouco negativo e eu tinha que fazer três *takes* pra um. (...) Toda vez que eu começava a rodar o quarto ou o quinto *take*, o Breno Silveira[107] (1964 – 2022) já olhava na minha cara e [avisava]: 'assim, não vai filmar o filme inteiro'" (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa). Em uma sequência de briga entre Carlota, interpretada pela atriz Marieta Severo (1946), com um de seus amantes e a esposa dele, "a cena virava uma confusão dos três e não rendia o que eu precisava" *(Idem).* Tratava-se de um plano sequência e Camurati não queria abrir mão de sua decupagem, picotando o todo em pequenos pedaços. Na história que a própria diretora narra abaixo, vemos não só um dos muitos exemplos de "improviso" utilizado na criação de *Carlota Joaquina*, mas também o papel que a negociação e a cumplicidade entre os diretores e seus atores cumpre, mesmo em processos mais "clássicos" de construção da cena no audiovisual.

[107] Breno Silveira foi o diretor de fotografia do filme.

> Foi uma situação que aconteceu no *set* e que foi em desespero total, porque eu falava: "eu estou queimando um negativo atrás do outro" e eu não queria mudar a decupagem da cena. De repente eu falei: "Corta! Café pra todo mundo". Chamei a Marieta e disse: "Marieta, você sabe fazer um touro? – Como assim, um touro, Carla?! – É, um touro, sabe? Um touro que vai atacar? – E ela: "eu acho que sei... Porque? Você quer que eu faça um touro?! – Quero. Eu quero que você faça assim: vai começar a briga, você deixa os dois brigando, vira de frente para a câmera, faz o touro [e diz]: '¡Hijo de puta!'". E ela falou: "tudo bem, eu vou fazer. Mas se ficar ruim tu não vai usar, tá?" – Ficou ótimo! Tá no filme. É uma coisa surreal... (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa). [Sigamos...]

Outro processo de preparação estudado por Adriana Vasconcelos em sua dissertação é o do filme *O Céu de Suely* (2006), do cineasta Karim Aïnouz (1966). Nele, a preparação de atores desenvolvida por Fátima Toledo se deu em uma situação de imersão[108]: durante a preparação e as filmagens, as atrizes Hermila Guedes (1980), Maria Menezes (1968) e Zezita de Matos (1942) viveram juntas durante seis semanas em uma casa alugada pela produção, na cidade de Iguatu, no estado do Ceará. Usando os figurinos do próprio filme, as atrizes conviviam com as pessoas da cidade e davam conta dos afazeres domésticos enquanto participavam da preparação. Foi, evidentemente, um processo que se aproximou bastante de um modelo ideal de "laboratório de criação", como o define Walmeri Ribeiro. Sobre esta situação de imersão, Fátima Toledo diz:

> Elas souberam o que era a vida daquela pequena cidade nordestina, sentiram o clima, conviveram com as pessoas. Faziam suas compras na vila, comiam o que era vendido ali e tinham à disposição as mesmas opções que os moradores de Iguatu. (...) As atrizes se integraram de tal forma que, às vezes, durante as filmagens, Karim registrou cenas sem que elas percebessem, quando estavam conversando distraídas ou com o bebê no colo. Esta experiência contribuiu decisivamente para que o diretor utilizasse os nomes verdadeiros [das atrizes] e descartasse os nomes dos personagens definidos no roteiro. Então, "Suely" tornou-se definitivamente "Hermila" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 180).

Desde o início, tanto o diretor quanto a preparadora queriam trabalhar com um roteiro mais livre, flexível. Os atores não tiveram acesso a ele nem antes e nem durante às filmagens. A construção das cenas se deu nos processos propostos por Fátima Toledo. Partindo do roteiro original, a preparadora propunha as situações e os atores improvisavam, criando textos, gestos e movimentos, conforme descreve Toledo: "eu dou o foco de cena, eu sei qual é a cena que eu estou querendo. Eles não (...). Dou o foco e espero a improvisação. Não vai sair

[108] Processo de imersão é aquele em que o ator, em geral por falta de conhecimento ou experiência, é colocado no universo em que se encontra sua personagem no filme para que ele possa compreendê-lo melhor. É importante atentar para o fato que, no meio cinematográfico, é comum se nomear este tipo de experiência de "laboratório". Para diferenciar do termo "laboratório de criação" que estou usando, aqui, para identificar os processos de preparação de atores no cinema nacional contemporâneo, refiro-me a este outro tipo de experiência como processo de imersão.

do roteiro porque eu estou no foco (...), só que é com o diálogo deles (...), e às vezes fica melhor do que o que está escrito e os diretores mudam" (TOLEDO *apud* RODRIGUES, 2021, p. 191). A partir daí, as cenas do roteiro eram reescritas em um processo contínuo, o que revela que, em *O Céu de Suely*, houve a "inversão da prioridade texto/corpo" apontada por Virgínia Rodrigues como uma das características fundamentais do processo de construção dos filmes que se utilizam dos "laboratórios de criação" instituídos pelos preparadores de elenco no cinema brasileiro das duas últimas décadas. Isto se confirma, ainda, pelas palavras do corroterista de *O Céu de Suely*, Felipe Bragança (1980), em carta publicada na revista *Contracampo* (2005):

> Te contei que estamos reescrevendo muitas e muitas cenas do filme ao longo das filmagens? Karim aposta muito no improviso dirigido dos atores e na descoberta emergencial dos espaços. Ensaiamos com câmera várias cenas e a partir dos ensaios redefinimos tons e passagens de cada cena, de cada espaço. Já virei algumas noites reescrevendo sequências para o Karim ler no café da manhã (BRAGANÇA *apud* RIBEIRO, 2000, p. 93).

A liberdade, ou a falta dela, com que diretores e atores trabalham o texto do roteiro dos seus filmes faz parte de uma questão maior que atravessou a história do cinema. A ideia de que o roteiro não é o filme, por mais óbvia que possa parecer, teve que ser defendida por muita gente. Trata-se de uma discussão que também afligiu o teatro e está ligada, entre outras coisas, a uma avaliação do texto como sendo uma obra de "valor literário". Se bem que este "peso" recaia historicamente mais sobre o texto dramático, aquele que vai ao palco, o "valor literário" dos roteiros sempre interferiu nos processos de criação dos filmes. Em seu livro intitulado *Esculpir o Tempo,* o cineasta Andrei Tarkovski fala bastante de sua relação com os roteiristas de seus filmes. No primeiro trecho abaixo, Tarkovski fala sobre problemas relacionados às "imposições do roteiro" no processo dos filmes. No segundo, revela o quanto se abriu, a partir da produção do filme *O Espelho* (1975), para acolher o "imponderável", aqueles elementos inusitados que, segundo ele, sempre se apresentam nas várias etapas de construção de um filme. Nesta situação, percebemos uma aproximação do cineasta com a postura de flexibilização da importância do roteiro que os filmes brasileiros realizados através dos "laboratórios de criação" de atores têm.

> Devo dizer de imediato que não vejo o roteiro como um gênero literário. Na verdade, quanto mais cinematográfico um roteiro, menos ele pode aspirar a um *status* literário autônomo, como acontece frequentemente com as peças de teatro (TARKOVSKI, 1998, p. 150). (...) As acusações [feitas pelo roteirista] de que este último [o diretor] "estragou uma boa ideia" nem sempre se justificam. Em geral, a concepção é tão literária — e interessante apenas por esse motivo — que o diretor é obrigado a alterá-la e decompô-la para fazer o filme (*Idem*, p. 86). (...) Quando o diretor recebe o roteiro e começa a trabalhar com ele, ocorre sempre que, por mais profunda que seja a

> concepção do roteiro (...), este passa invariavelmente por algum tipo de modificação. Ele nunca se reflete, nunca se materializa por inteiro na tela, palavra por palavra: sempre haverá distorções. A colaboração entre o roteirista e o diretor tende, portanto, a ser difícil e polêmica (*Idem*, p. 88).
>
> Este relato da realização de *O Espelho* ilustra o meu ponto de vista de que o roteiro é uma estrutura frágil, viva e em constante mutação (...). O roteiro é a base a partir da qual tem início a exploração (...). [No caso de *O Espelho*] muita coisa só veio a ser pensada, formulada e feita ao longo do processo de filmagem. Os roteiros dos meus filmes anteriores foram mais claramente estruturados. Quando começamos a fazer *O Espelho*, decidimos que (...) o filme não seria elaborado e planejado antecipadamente, antes que o material fosse filmado. Era importante ver como, sob quais condições, o filme poderia, por assim dizer, adquirir forma por si próprio: dependendo das tomadas, do contato com os atores, através da construção dos *sets* e da forma como ele viesse a se adaptar às locações escolhidas. (TARKOVSKI, 1998, p. 157).

Esta tendência que surgiu no cinema brasileiro contemporâneo de minimizar a importância dos roteiros, alçando os laboratórios de criação cênica dos atores e preparadores como base para a criação do filme também vem a reboque de uma mudança que se operou primeiro no teatro ao longo do século XX. Como vimos, Antonin Artaud foi um ferrenho defensor de um teatro que se libertasse da construção de sentido feita preponderantemente a partir do texto dramático. Ao longo da segunda metade do século passado, também o teatro de grupos abdicou decididamente do texto de "valor literário", aquele criado pelo "gênio" de um dramaturgo, em nome de uma dramaturgia construída de forma colaborativa, mesmo que apoiada pelo trabalho de um escritor, uma dramaturgia que nasce, via de regra, da pesquisa e das improvisações cênicas dos atores que participam do processo teatral.[109] O cinema que se faz nos "laboratórios de criação" dos atores está trilhando o mesmo caminho, inclusive, ao assumir uma atitude que é muito cara ao teatro colaborativo contemporâneo: a obra só se constrói através de um investimento consistente e contínuo ao longo de processos que demandam muito tempo para a sua maturação. Mais do que nunca, portanto, estamos descobrindo que é preciso ensaiar! Sigamos...

No caso de *O Céu de Suely*, o processo de ensaios criado por Fátima Toledo apresentou uma particularidade importante: o diretor Karim Aïnouz acompanhou a miúde os trabalhos da preparadora junto ao elenco, interferindo e sugerindo mudanças, sempre no sentido de potencializar o que ele queria para o filme. "Karim acompanhava de perto a preparação, integrando os seus procedimentos aos princípios do Método.[110] (...) Chegava de surpresa nos ensaios e começava a assistir" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 182). "Ele esteve próximo (...)

[109] Mas, como bem apontou Rubens Rewald: "Beckett é Beckett!" Portanto, Shakespeare ainda é Shakespeare"! *(sic)*

[110] "Método" é como Fátima Toledo se refere ao seu processo de trabalho na preparação de atores.

orientando os rumos que deveríamos tomar (...)" (*Idem*, p. 179). Então, vejamos com que tipo de postura o diretor interferiu na preparação...

Na introdução desta pesquisa, vimos que, para Karim Aïnouz, "o foco central" do trabalho cinematográfico é sempre "o elenco. É dali que emana a vida de qualquer filme" (AÏNOUZ *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 186). O diretor conta que não pôde trabalhar com Toledo em seu primeiro filme, *Madame Satã* (2002), entre outros motivos por falta de recursos. Quando acompanhou parte do processo desenvolvido pela preparadora para o filme *Cidade Baixa* (2005), dirigido por Sergio Machado (1968), decidiu que, em *O Céu de Suely*, não abriria mão da parceria com a preparadora, pois entendeu que ela o ajudaria a construir uma interpretação que não partisse do texto, mas sim do trabalho de corpo dos atores, e isto era a garantia do registro de um "sopro de vida" verdadeiro nas cenas.

> Foi com ela [Fátima Toledo] também que aprendi que a interpretação vem do corpo, do jeito de andar, do jeito de se movimentar, o jeito de dançar, do jeito de olhar, e não do cérebro e da memória. (...) O cinema psicológico, o cinema que explica, que revela as causas dos sentimentos me parece cada vez menos emocionante, menos necessário. O cinema que vem do corpo, da experiência física, da sensação absoluta e, portanto, da matéria humana, este cinema sim, me deixa à flor da pele, me parece cada vez mais necessário (AÏNOUZ *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 186).

O diretor "declara que considera a ação muito mais importante que o texto: 'interpretação para mim é o corpo no espaço, no tempo'" (AÏNOUZ *apud* VASCONCELOS, 2010, pp. 128-129). Ele acredita que, no processo instaurado por Toledo, os atores encontram primeiramente o "arco emocional das cenas" para depois se preocuparem com as suas falas. "O diálogo é um detalhe da emoção" (*Idem*, p. 128). Para ele, a sustentação deste estado emocional dentro do qual trabalham os atores é uma das coisas mais difíceis de garantir durante as filmagens. Por isto mesmo, considera fundamental manter um clima de total concentração para os atores em seus *sets*. Em *O Céu de Suely*, decidiu que os atores só deveriam se reportar uns aos outros e a ele, para impedir que conversas que não fizessem parte da construção das cenas não viessem a tirar o foco dos atores. Esta concepção que coloca o trabalho do ator em uma esfera quase que "sagrada", dada a importância que o diretor dá ao trabalho do elenco na construção do filme, aparece no trecho que segue:

> O diretor afirma que um *set* de filmagem é um local repleto de condições para quebrar o estado de concentração fundamental ao trabalho do ator. Ele acredita que existe um estado de vibração e sensações no momento que o ator está interpretando que não pode ser quebrado. Aïnouz relata ter vivenciado diversos momentos em *set* em que entre um *take* e outro, a equipe se dispersa e o ator é prejudicado em seu estado de concentração. Para o diretor, "o ator é um ente mágico" que precisa de um espaço reservado e exclusivo no *set* para não atrapalhar sua concentração. Para Aïnouz o

> papel do diretor é dar condições de trabalho para o ator, e isso inclui dar um tratamento adequado a esse "ente mágico" cujo trabalho é "estar com a emoção à flor da pele sempre". O diretor discorda dos seus colegas de profissão que defendem que um ator deve ter o mesmo tratamento que os demais membros da equipe (VASCONCELOS, 2010, pp. 126-127).

Outro projeto no qual o processo de imersão se deu de forma ainda mais profunda foi aquele conduzido pelo próprio diretor Luiz Fernando Carvalho (1960) no filme *Lavoura Arcaica* (2001), baseado em romance homônimo de Raduan Nassar (1935). Para realizar o filme, a equipe e o elenco se instalaram durante semanas em uma fazenda no estado de Minas Gerais. Ali, todo o elenco foi submetido a um processo de preparação que incluiu a sua integração ao cotidiano das atividades da fazenda, um processo imersivo "radical", como narra o ator Leonardo Medeiros que participou do filme: "no *Lavoura Arcaica*, a gente acordava às cinco da manhã, ia ordenhar as vacas. Saía, ia plantar feijão, arar a terra com enxada, com arado mecânico puxado por burro, ou então, na força física mesmo. Aí, almoçava, e tinha sempre uma aula importante" (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa). Sobre o processo de "imersão" para o filme, Ribeiro diz:

> Após um longo processo de seleção de elenco, Carvalho seguiu com sua equipe para a fazenda na cidade de São José das Três Ilhas, interior de Minas Gerais, transformando o espaço da fazenda em um grande laboratório de interação (...) entre atores, diretor, direção de arte, figurinista, cenógrafo, fotógrafo, técnico de som, compositor, montador, palestrantes, professores de voz, de dança, [de língua] árabe e os "senhores da lavoura" (RIBEIRO, 2010, p. 88).

Alguns anos antes de rodar o filme, Luiz Fernando Carvalho foi para o Líbano em companhia do escritor Raduan Nassar para iniciar o processo de pesquisas. O material que recolheu nesta jornada deu origem a um documentário chamado *Que Teus Olhos Sejam Atendidos* (1998). O diretor, que vinha de algumas experiências televisivas nas quais dirigiu telenovelas no esquema "industrial" imposto pela TV, queria experimentar uma construção audiovisual que partisse de um trabalho minucioso de experimentação junto aos atores e à equipe, transformando-os em coautores do filme. Daí a escolha de um processo imersivo em uma fazenda isolada. Para o diretor, era preciso mudar a relação que todos tinham com os processos experimentados ao longo de suas carreiras para chegar em outro lugar com *Lavoura Arcaica*. No caso dos atores, era quase necessário transformar-lhes a essência. E, pelo depoimento de Leonardo Medeiros abaixo, parece que conseguiu:

> Uma das funções dessa imersão era fazer o corpo entender, fisicamente, como é uma personagem da lavoura. (...) O meu corpo mudou. Eu saí de lá diferente. Inclusive, saí muito abalado, alterado (...). Mas eu sou um ator, eu sou um profissional, eu estou me

> abalando porque sei que para construir esse personagem eu preciso me abalar. Senão, eu não faço direito. (...) Eu cheguei lá, eu andava de um jeito. Quando eu saí, eu andava de outro. Tive que me readaptar à vida urbana. Porque eu saí de lá, um capiau. Eu saí de lá com outra visão de mundo (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

O diretor optou por não trabalhar com um roteiro escrito e criou as cenas do filme totalmente a partir de improvisações dos atores baseadas na leitura que todos fizeram do romance. "(...) As personagens, as relações entre elas, os diálogos e as cenas em si, nasciam do dia a dia, da vivência cotidiana, que se estendeu para as salas de ensaio. Pouco a pouco, improvisação após improvisação, leitura após leitura, o filme foi sendo construído" (Riberio, 2010, p. 88). Leonardo Medeiros conta que durante o processo de filmagens na fazenda, uma hora bateu o desespero em todos da equipe: "todo mundo queria o roteiro. E, para o desespero geral, o Luiz falava: o roteiro é o livro. (...) É claro, que chegou um momento em que a pressão cresceu porque, de fato, precisava para a produção" *(Idem).* A solução dada por Carvalho foi copiar e colar trechos do livro para montar o roteiro: "então, o nosso roteiro era o livro" *(Idem).* Mas Medeiros diz que, desde o início do processo na fazenda, todos estavam bastante familiarizados com o romance de Nassar:

> No caso do *Lavoura Arcaica*, a gente conhecia muito aquele texto porque, desde que a gente foi escolhido, seis meses antes de ir para a fazenda, nós lemos e relemos aquele livro várias vezes. (...) Porque com um texto dessa qualidade literária, meu amigo, não tem improviso. Improvisa lá na telenovela que tem um texto chutado. Agora, um texto de Raduan Nassar é que nem você fazer Shakespeare na Inglaterra. "Decore isso daí! É palavra por palavra!" (...) Então, naturalmente, a gente já sabia o texto. O Selton[111] tinha um problema adicional, porque o texto dele é muito grande. Ele é um ator extraordinário, mas precisou de horas, e horas, e horas diárias de estudo extra, porque o texto dele era especialmente complicado. (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

A integração dos membros de todas as equipes de criação no processo de improvisações feito junto ao elenco visava, segundo o próprio diretor, alimentar estas equipes na concepção dos demais elementos do filme. Buscou-se, portanto, uma integração criativa total, o que faz de *Lavoura Arcaica* um filme que se encaixa claramente no modelo de "laboratório de criação", mesmo que o processo tenha sido conduzido pelo próprio diretor e não por um preparador de elenco. Isto fica claro no depoimento de Carvalho:

> [No filme] a câmera, o figurino, a luz, a música, todos estão em torno e a partir, são ramificações do ator, não são setores que chegam, cercam e complementam, não! O procedimento energético do personagem é que vai produzir um tipo de música, então o compositor (...), o figurinista (...), o fotógrafo [assistem] às improvisações. Porque, assistindo às improvisações vão ver: 'olha aquele gesto', então vou precisar de uma

[111] No filme, o ator Selton Mello (1972) faz o papel de André, o protagonista da trama.

> saia com uma roda maior. Eles estão contanto a história o tempo inteiro em improvisações. São improvisações que, às vezes, duram seis horas sem parar. Eles contam a narrativa toda (CARVALHO *apud* RIBEIRO, 2010, p. 89).

Leonardo Medeiros considera *Lavoura Arcaica* um dos trabalhos mais difíceis que fez em sua carreira, dado o alto nível de exigência do diretor Luiz Fernando Carvalho durante todo o processo. "É um trabalho de altíssima intensidade emocional, feito por um diretor interessado nos detalhes, na filigrana, um louco obcecado por cada movimento, cada tom de voz. (...) Eu tive que mobilizar todas as minhas capacidades. O Luiz conseguiu forjar um novo ator, ali. Foi uma pós-graduação em interpretação" (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa). Para o ator, o que torna o filme um projeto tão especial é a associação desta preparação de "alta potência emocional" com a "narrativa bíblica" do livro de Raduan Nassar. Apesar de ter rodado *Lavoura Arcaica* há mais de vinte anos, o trabalho de preparação para filme foi tão intenso que Medeiros ainda guarda detalhes do processo na memória. E resume:

> A preparação dos atores do *Lavoura Arcaica* tinha duas vertentes: uma era um processo de imersão. Ficamos numa fazenda de café, totalmente incomunicáveis, sem jornal, sem TV, sem nenhum acesso [a nada], chafurdando naquele universo literário, de referências, grandes palestras, de filósofos, teólogos, aulas de dança, aulas de árabe... teve um processo, assim, muito profundo de imersão, no universo daqueles personagens. (...) A outra coisa era os longos ensaios com o Luís Fernando... eram exaustivos e muitas vezes desagradáveis. (...) Tem atores que se ressentem muito de trabalhar com o Luiz Fernando Carvalho, porque acham que ele é um diretor um pouco agressivo, um pouco invasivo. Eu nunca senti isso... Ele me tirou o couro, mas eu sei que ele queria tirar de mim uma coisa muito específica, detalhada. Então, era assim: passa de novo. Abre a porta, entra. Não, não anda assim, mais devagar. Não, a voz tá muito aguda, mais grave. (...) Uma coisa um pouco caótica, mas nesse processo de repetições, a gente começava a entender o que ele queria (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

A experiência de *Lavoura Arcaica* acabou por se consolidar como um procedimento recorrente em vários outros projetos de Luiz Fernando Carvalho, sempre no intuito de garantir o trabalho de construção dos atores e das equipes criativas por intermédio de improvisações. O processo de criação do filme foi registrado em entrevista dada pelo diretor a vários teóricos e críticos e disponibilizada no livro intitulado *Sobre o Filme Lavoura Arcaica*. Quanto à questão de como transferir o processo de ensaios e improvisos para o *set* de filmagens o próprio diretor explica: "eu levo para as filmagens toda a energia da improvisação (...). Chego num *set* (...) e vou improvisar com os atores antes. Reaqueço os atores exatamente como nas salas de ensaio até que eles cheguem num ponto tal em que eu, enfim, traga a lente" (CARVALHO *apud* RIBEIRO, 2010, p. 90). Como eu disse, *Lavoura Arcaica* é um projeto que se configura como um verdadeiro "laboratório de criação": partindo diretamente do livro de Raduan Nassar,

Carvalho instituiu um denso processo de investigação e criação das cenas junto ao elenco, colocando as equipes do filme todas empenhadas em torno deste trabalho e contando com o auxílio de professores e palestrantes, o que potencializou sobremaneira a contribuição dos atores no resultado final. O ator Leonardo Medeiros, no entanto, nos oferece uma "perspectiva diferente":

> [O espaço de criação dos atores aumenta] preponderantemente quando o roteiro é ruim, quando o roteiro tem lacunas que precisam ser preenchidas. Aí você tem um trabalho de atores, de dramaturgia, de direção de arte para ajudar. No caso do Lavoura, a gente tem um texto violentamente forte, de altíssima qualidade. Então, é exatamente o contrário: tudo o que tem no *Lavoura Arcaica* é baseado, é calcado, atende às necessidades propostas pelo roteiro. O roteiro é o livro. E um roteiro cruel de [grande] qualidade literária, profundo em todos os níveis, linguístico, filosófico e tal... então, você é que tem que acompanhar aquela qualidade. Está todo mundo ali em função do roteiro, do livro. (...) [Agora], quando você tem um roteiro que é falho, que tem problemas, em que os diálogos não estão bem escritos, aí você precisa da colaboração da equipe toda para suprir essas lacunas (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).[112] [Sigamos...]

Os resultados e a repercussão do filme estimularam o diretor Luiz Fernando Carvalho a aprofundar os seus processos de criação junto aos atores nos trabalhos que se seguiram, sendo o diretor um dos principais responsáveis por transpor os "laboratórios de criação" do cinema para a TV. As minisséries *Hoje é Dia de Maria* (2005), na qual investiu em uma construção lúdica e teatral para retratar o universo da cultura popular; *A Pedra do Reino*[113] (2007), uma adaptação da obra *Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta*, do filósofo, dramaturgo e multiartista brasileiro Ariano Suassuna (1927 – 2014); *Suburbia* (2012), na qual todos os protagonistas são negros e muitos dos atores não tem formação ou experiências prévias; além do telefilme *Alexandre e Outros Heróis* (2013), e mesmo da telenovela *Meu Pedacinho de Chão* (2014), os dois últimos sendo trabalhos para os quais a crítica apontou uma "mudança de registro de atuação" de vários atores já conhecidos na TV à época, entre tantos outros projetos criados por Carvalho na Rede Globo de Televisão, serviram de base para o diretor criar seus próprios caminhos de uma construção cênica que partisse, ao máximo, do trabalho de criação junto aos atores.

---

[112] E, aqui, Leonardo Medeiros "chutou o baldinho" de todos nós pesquisadores *(sic)*. Brincadeiras à parte, esta colocação do ator nos remete à discussão sobre o "valor literário" da obra dramatúrgica e do roteiro de cinema da qual falei anteriormente.

[113] *A Pedra do Reino* inspirou a criação do *Projeto Quadrante*, cujo intuito era adaptar para a televisão obras da literatura das várias regiões do Brasil, retratando os imaginários regionais brasileiros. Além de *A Pedra do Reino*, completaram o projeto as minisséries *Capitu* (2008), baseada no livro *Dom Casmurro*, de Machado de Assis (1839 – 1908) e *Dois Irmãos* (2017), inspirada no livro homônimo de Milton Hatoum (1952).

A influência dos processos instituídos por Luiz Fernando Carvalho nas produções de TV, sobretudo na Rede Globo de Televisão, foi significativa. Suas produções alcançaram grande sucesso de crítica e público, além de ganhar e concorrer a muitos prêmios nacionais e internacionais. Em função disto, em vários aspectos, elas ditaram padrões. Por outro lado, outros diretores do cinema nacional passaram a contribuir e dirigir produções de televisão, levando consigo tanto desdobramentos de seus projetos de maior sucesso no cinema como também criando projetos originais para o veículo, via de regra, utilizando "laboratórios de criação" propostos por preparadores de elenco. O ator Augusto Madeira (1970), em entrevista a pesquisadora Virgínia Rodrigues, em 2019, registra não só a sedimentação da "cultura de uma maior integração" dos atores nos processos de preparação para a produção televisiva, como chama a atenção para o contraste que isto assume em relação ao "descaso" com que, muitas vezes, os atores eram tratados no cinema brasileiro até o início dos anos 2000:

> Eu comecei no cinema do século passado. Então, o ator conhecia o diretor no *set*, e o diretor fazia assim: "hum, bota um bigode nele, e vai pra lá [para filmar]". Era um negócio assim. (...) [Recentemente] a gente vem passando por processos muito intensos disso [a preparação] pra todas as áreas. Eu, por exemplo, (...) vou fazer minha primeira novela (...), aqui, até setembro (2020). Eu começo a gravar em fevereiro (2020), e estou aqui (em dezembro de 2019) no Rio, porque, ontem, eu assisti a seis horas de palestra com filósofo, com historiador, com não sei o quê. (...) Hoje, eu tive um papo só eu e dois atores do meu núcleo com os dois autores e dez pessoas da equipe de direção. (...) Amanhã a gente [já] vai ler os primeiros capítulos (MADEIRA *apud* RODRIGUES, 2021, p. 173).

A preparação de *Lavoura Arcaica* foi bastante comentada em matérias jornalísticas à época. Mas é importante atentarmos para o fato de que este tipo de informação não é fácil de ser encontrada. O interesse pelos processos de criação das cenas parece ser pequeno na hora da divulgação dos filmes, daí a dificuldade de se chegar a este tipo de informação. Eu mesmo fui surpreendido pelo ator Leonardo Medeiros durante sua entrevista, quando falamos do filme *Cabra Cega* (2005), dirigido por Toni Venturi 1955 – 2024)[114] e roteirizado por Di Moretti (1961), Fernando Bonassi (1962), Roberto Moreira (1961) e Victor Navas (s.d.). Medeiros conta que, apesar da equipe de roteiristas do filme contar com quatro integrantes, *Cabra Cega*

[114] Enquanto escrevia estas linhas, tomei conhecimento da morte de Toni Venturi. A Entrevista dele já estava acertada para esta pesquisa. Venturi foi um grande articulador de políticas para estimular o cinema brasileiro. "A Ancine nasceu no computador dele e foi muito importante para que viesse uma nova geração filmando. Foi na minha casa que eu [também] vi nascer a SP Cine [empresa de cinema e audiovisual da prefeitura de São Paulo]. Ele sempre militou de uma forma desapegada porque acreditava em um projeto de país. Ele sabia que o cinema era um lugar de soberania nacional", disse a atriz Débora Duboc (1965), esposa do cineasta, em entrevista ao portal G1. Fica aqui a minha homenagem. Acessível em: https://g1.globo.com/sp/sao-paulo/noticia/2024/05/20/corpo-do-cineasta-toni-venturi-e-velado-na-cinemateca-brasileira-na-zona-sul-de-sp.ghtml. Acesso em 27 mai. 2024.

teve também um intenso trabalho de preparação desenvolvido pelo próprio diretor que trouxe grandes transformações para o roteiro, de forma que este pode ser entendido como um roteiro de "criação colaborativa".

> O Di Moretti é um excelente roteirista. Mas o roteiro que chegou é completamente diferente do roteiro que foi filmado. Não é que o trabalho do Di Moretti não está mais lá. O roteiro foi alterado no processo de ensaios, de filmagem e de discussões com o diretor e com a Débora[115]. A princípio, o Toni queria chamar um preparador de atores. E eu falava: "por que você não faz? Você é capaz. Você sabe conversar com os atores, não se exima disso. Aí, ele se entusiasmou tanto que começou a gravar os ensaios com uma 'camereta' de vídeo e até a procurar soluções de fotografia, de enquadramento... já começou a vislumbrar o filme. (...) A gente ensaiou o filme inteiro. As cenas minhas com a Débora foram todas ensaiadas exaustivamente. Então, tudo que tem ali passou por essa peneira do ensaio. (...) Inclusive, o filme teria quinze minutos a mais que foram tirados. (...) Nesse processo de ensaios nós percebemos: "a gente já tem um fim. E esse fim é espetacular. Se botar mais, é capaz de não ficar bom (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).[116]

Em sua carreira, o ator Leonardo Medeiros participou de um único filme que contou com um preparador de elencos no processo. Trata-se do filme *Não por Acaso* (2007), dirigido por Philippe Barcinski (1975) que teve a preparação de Sérgio Penna. Mas Medeiros não participou da preparação realizada por Penna com os atores do elenco. "Eu não gosto, de preparação. Quer dizer, eu não gosto de perder tempo. Não é que eu não goste da preparação. (...) Eu acho que ela tem objetivos específicos. O Penna é um cara inteligente. Ele sacou" (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa)[117]. Em *Cabra Cega*, por exemplo, a personagem de Medeiros era um guerrilheiro que mexia com armas. Então, o ator foi fazer um curso específico para aprender a lidar com elas. Em *Não por acaso*, Medeiros "encarna" um engenheiro de tráfego. "O Penna me levou para a CET[118], para eu conhecer o trabalho de

[115] Débora Duboc (1965) é atriz e interpreta a protagonista Rosa em *Cabra Cega*.

[116] Note-se que a situação do filme *Cabra Cega* narrada por Leonardo Medeiros exemplifica bem o tipo de processo que o pesquisador Rubens Rewald descreveu como recorrente nos filmes da retomada do cinema brasileiro: o diretor estava "inseguro" em relação à direção dos atores, pensou em chamar um preparador de atores e usou uma câmera para registrar os ensaios de maneira que acabou por criar "rascunhos" do filme e modificar o roteiro em função disto. Trata-se, como apontou Rewald de um bom exemplo de várias situações vividas pelos novos diretores que surgiram com o cinema brasileiro da retomada, do qual o diretor de Cabra Cega, Toni Venturi, e o próprio Rubens Rewald são legítimos representantes.

[117] Militando contra os preparadores de elenco *(sic)*, o ator Leonardo Medeiros completa: "o processo de ensaio com o diretor é espetacular. Acho que as pessoas deveriam fazer uma cruzada. Os diretores deveriam cuidar dos atores pessoalmente, pelo fato de o ator ser o sujeito, o cidadão que bota a cara lá. É uma das peças mais importantes da obra audiovisual. Se o diretor se exime de trabalhar diretamente com o ator, acho que isto é um ato de covardia, sabe? Porque ele está meio entregando uma das partes fundamentais do trabalho, do resultado do trabalho (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

[118] A Companhia de Engenharia de Tráfego é uma empresa com capital majoritário da Prefeitura do Município de São Paulo (SP).

engenharia de tráfego. Ele me instrumentalizou numa coisa necessária. Então, eu achei que foi legal. Sei que a preparação dele com os outros atores foi diferente" *(Idem).* Legítimo representante da parcela da comunidade de atores que pensa que os preparadores de atores são necessários apenas quando se utiliza "não atores" nos elencos dos filmes, Leonardo Medeiros "radicaliza":

> Você pega o cara na rua: "ah! Esse cara tem uma cara interessante. Quero ele no meu filme. Vem cá, preparador, dá um jeito dele virar ator em um mês". (...) Não tem outro jeito de você transformar um cidadão comum em um ator. É tratamento de choque. Você traumatiza o cara. O filme termina, o cara vai para o hospício. Assim, os fins justificam os meios. (...) Então, tem aquele ator ali também, que não está muito preparado. Vem cá, você conseguiria também dar um pé na boca dele?! (...) Eu me considero um ator formado, consciente e tal. Então, tem certas coisas que, para mim, são completamente inúteis, que não vão me ajudar em nada. (...) Sei acessar, eu sei chorar, eu sei gritar, eu sei ser expressivo. Eu aprendi a fazer isso. Agora, tem alguns trabalhos de preparação muito objetivos e muito específicos, que são importantíssimos. (...) É, eu acho que o preparador de ator tem essa função: preparar os despreparados (MEDEIROS em entrevista a esta pesquisa).

Além de Lavoura Arcaica, outro projeto que "radicalizou" na experimentação, sobretudo, no que diz respeito à construção cênica através de improvisações do elenco foi o do filme *Contra Todos* (2004), dirigido por Roberto Moreira (1961), também com a preparação de elenco feita por Sergio Penna. Para o filme, partindo de um roteiro prévio que mais serviu de inspiração para os trabalhos, Sergio Penna e o diretor empreenderam um intenso trabalho de preparação através do qual as cenas e os diálogos, assim como as relações entre as personagens foram sendo construídas. "Segundo o diretor, todos os diálogos foram improvisados e o roteiro inicial era testado e modificado diariamente durante o laboratório com os atores" (RIBEIRO, 2010, p. 56).

Além disto, o processo de improvisos se estendeu para as filmagens, de forma que, até o fim, os atores ainda criavam e recriavam as cenas que haviam sido trabalhadas. Usando um equipamento digital com boa autonomia na captação de imagens, muita luz natural, a câmera na mão para garantir grande mobilidade e, assim, acompanhar as movimentações dos atores em planos sequência que registravam as cenas com poucos cortes, a equipe recolheu um extenso material. Em *Contra Todos* não havia um plano igual a outro dentro do material filmado. Nunca "repetimos o mesmo *take*. (...) Filmávamos oito, onze vezes a cena. [Mas] as cenas sempre eram completamente diferentes" (MOREIRA *apud* RIBEIRO, 2010, p. 94). Ao final do processo, Moreira diz que ainda não tinha uma ideia clara de que filme resultaria das filmagens. Foi somente no processo de edição que o (filme) ele ganhou contornos definitivos,

incluindo um final que não estava previsto no roteiro inicial. Sobre a reescritura dos roteiros, Amanda Gabriel (s.d.), outra importante preparadora de elencos brasileira diz:

> O roteiro para mim é essencial enquanto ponto de partida, é um documento para a equipe toda, ele é o que faz que todo mundo saiba que filme está sendo feito, mas um roteiro não é um filme em si, ele não é uma obra de arte, ele não é uma peça literária. Ele inclusive é cheio de limitações, porque ele é um documento que tenta, em linguagem escrita, traduzir algo que é de audiovisual. Então, ele já é cheio de limitações por si só. Se ele diminui ou se expande, o processo vai mostrar. Geralmente, nos filmes que eu faço, os roteiristas são os diretores, então esse roteiro ele é ainda (...) mais vivo, porque quem pensou nele é quem tá ali dirigindo. Então, esse roteiro se reescreve durante os ensaios (GABRIEL *apud* RODRIGUES, 2021, pp. 195-195).

Em processos como o instituído na produção de *Contra Todos* há, de fato, uma real "subversão" da maneira de se produzir um filme. Não é somente o trabalho de criação que se vê modificado. Como explica Rodrigues: "a inclusão sistemática e programada de atores e atrizes na etapa da pré-produção fílmica, nos moldes dos laboratórios de criação, altera estruturalmente a *práxis* fílmica [como um todo], começando pelos custos e logísticas de produção e interferindo nos planejamentos de todas as subequipes" (RODRIGUES, 2021, p. 195). Para que experiências como esta aconteçam é preciso, portanto, que os responsáveis pela criação do filme estejam dispostos a arriscar: os produtores têm que se dispor a "gastar mais" para proporcionar o tempo para os "laboratórios de criação" e as equipes de produção têm que trabalhar sobre bases mais volúveis, assumindo que todo planejamento sofrerá muitas alterações ao longo do processo até se chegar à forma, ainda não acabada, que se concretiza nas filmagens. É neste sentido que Rodrigues fala na constante atualização de "listas e planilhas" e no entendimento das equipes de que se trata de um processo que traz mudanças a cada ensaio, à medida que diretor, preparador e atores realizam suas improvisações. A este respeito, Rubens Rewald diz:

> Se você quer trabalhar com um projeto no qual toda descoberta vai vir de um processo prévio de laboratório de criação, então, a produção tem que se adaptar a isso, tem que estar aberta. Tem que ser uma equipe enxuta, pequena, porque você não pode ficar pagando muitos salários, você tem que se adaptar. Muito provavelmente será um processo de baixo orçamento. Tem que ser as coisas que são possíveis. Então, você vai se adaptando um pouco àquela realidade em prol da riqueza do processo. Porque, de fato, ensaios antecipados vão propondo questões que antes não estavam previstas. (REWALD em entrevista a esta pesquisa).

Um processo desta natureza parece ter acontecido na produção do filme *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda (1965), com preparação de elenco de Amanda Gabriel. A produção alugou uma casa em Recife, onde parte do filme foi realizada. Nela ficaram hospedados os atores de fora da cidade, assim como alguns atores da própria cidade. Os ensaios

aconteciam ali, de forma que a casa se transformou em um espaço de convívio para todos os atores. Além disso, os departamentos de arte e figurino também foram alocados nela de maneira que as equipes acompanhavam os ensaios e os atores podiam participar da confecção de figurinos e objetos de cena. “De alguma forma, mas sem perder essa coisa hierárquica e definida que o cinema tem que ter pra funcionar... conseguiu-se reproduzir na equipe de maneira muito presente o que é a dinâmica de se trabalhar em grupo, em uma trupe de teatro”, diz Amanda Gabriel (GABRIEL *apud* RODRIGUES, 2021, p. 197).

Em entrevista a Virgínia Rodrigues, e falando dos processos de dois filmes em que fez a preparação de elenco, no caso, *Tatuagem* e *O Som ao Redor* (2012), este último dirigido por Kleber Mendonça Filho (1968), Amanda Gabriel enfatiza que, para que os processos ganhem uma dimensão de criação colaborativa, é necessário que haja nos participantes das equipes dos filmes a predisposição para este tipo de diálogo, além de um verdadeiro entendimento sobre a esfera de contribuição de cada um, num jogo em que os artistas ficam atentos para não dobrarem esforços ou repetirem construções de significados que possam prejudicar o discurso do filme pela sobreposição de elementos redundantes. Mas é importante observar que tudo parte, passa e chega de volta nos atores. E aí está a grande diferença para a construção a partir de um “modelo clássico”: neste, em geral, os atores precisam se encaixar em uma concepção prévia que partiu das equipes do filme da qual eles não participaram. Eles têm que “fazer dar certo” o que os outros pensaram. Já nos “laboratórios de criação”, os atores precisam de fato entender como funcionam e quais os elementos gerados pelos outros coautores da obra para elaborarem um discurso coerente do qual eles são realmente sujeitos fundamentais na proposição. Senão, vejamos:

> (...) Existem processos em que o figurinista só vê o ator no dia da prova e podem ficar amigos, mas não necessariamente há uma troca criativa. Eu acho que em alguns filmes especificamente isso [a criação colaborativa] acontece, não dá para acontecer em todos, mas depende muito da equipe. (...) O personagem é um discurso. O diálogo é um discurso do roteirista. O lugar do ator não é o do diálogo. Onde é que o ator opera esse discurso? É no que não está escrito no papel, é no invisível. E aí eu acho que quanto melhor ele se relaciona com os outros departamentos, que estão também gerando outros discursos, gerando signos — que é isso basicamente o que a gente faz, a gente gera signo, a gente se comunica —, o ator, ele vai poder saber, inclusive, como não ser redundante. Porque se ele entende a linguagem de todos os departamentos, se ele entende que aquele enquadramento já é por deveras emocional, ele pode se poupar. Se ele entende que a arte está trazendo um elemento para aquele personagem que já diz aquilo, ele não precisa repetir, ele pode dar outro (GABRIEL *apud* RODRIGUES, 2021, p. 198).

As experiências com processos colaborativos na construção de filmes brasileiros aumentaram bastante nas duas primeiras décadas do século XXI. Um conjunto cada vez maior

de profissionais dedicados à preparação de atores surgiu não só nas produções cinematográficas, mas também em projetos televisivos e naqueles desenvolvidos por e para as plataformas de *streaming*. Alguns resultados significativos foram alcançados tanto em filmes com uma base grande de atores sem formação ou experiência prévias, mas também em outros com elencos compostos majoritariamente por atores profissionais, como é o caso, por exemplo, dos dois filmes da sequência de *Tropa de Elite*, ambos dirigidos por José Padilha. Mas a boa repercussão de crítica e de público e a ratificação da importância destes processos através dos muitos prêmios recebidos em festivais nacionais e internacionais de cinema por atores que participaram destes filmes podem criar a ilusão de que, quantitativamente, o cinema nacional passou a trabalhar preferencialmente através deste tipo de modelo de criação. Sobre esta questão, Rodrigues diz:

> Na prática, existirão muitos(as) diretores(as), atores, atrizes e filmes cada qual com seus modos e maneiras. O que buscamos salientar aqui é a existência recorrente de uma inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios da pré-produção fílmica no cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI e suas potencialidades criativas. A forma e a intensidade em que essa potência será aproveitada na construção das *mise en scènes* fílmicas irá variar de acordo com as necessidades dos projetos e as intenções da direção. Não obstante, a própria inclusão de atores e atrizes nos processos criativos característicos da pré-produção coloca questões inerentes ao próprio processo, como a fluidez das planilhas, por exemplo, e invoca a equipe a repensar suas estratégias (RODRIGUES, 2021, p. 199).

Durante as pesquisas para a elaboração deste projeto, eu mesmo ouvi mais de uma vez a frase: “não se faz mais cinema sem preparador de elenco no Brasil”. Isto me incomodava bastante, pois, apesar de entender que alguns filmes brasileiros importantíssimos das duas últimas décadas devem parte dos seus bons resultados ao trabalho feito em “laboratórios de criação” e de, aparentemente, os preparadores de elenco terem conseguido sedimentar sua participação nas produções a ponto de imaginarmos que o processo de inclusão nas equipes de um assistente para cuidar especificamente dos atores “não tem mais volta”, muitos filmes continuam a ser feitos dentro de um modelo que considero mais “clássico”, sem laboratórios e sem preparadores, até porque, as produções não costumam ter recursos para a inclusão dos atores nos processos de pré-produção como estes laboratórios exigem.

Em função disto, decidi fazer um levantamento para tentar descobrir qual o percentual de filmes lançados neste período que, de fato, utilizaram-se de “laboratórios de criação”. Aí, surgiu o primeiro problema: a informação de como as equipes trabalharam nos filmes raramente está disponível. Então, decidi, ao menos, tentar levantar quais os filmes que tiveram preparadores de elenco incluídos em suas equipes. Mesmo neste caso, não é fácil se

chegar às informações. Historicamente demorou-se para entender e mesmo para nomear este tipo de função no cinema. Entre os primeiros filmes que lançaram mão de preparadores de elenco, há aqueles que nem incluem o nome do profissional nos créditos. "Fiquei impactada, durante a pesquisa, em perceber como era trabalhoso encontrar na *internet* informações sobre as preparações de elenco nos filmes. (...) Nas inúmeras matérias de jornais e revistas, nos *sites* (...) dos filmes ou em artigos e trabalhos acadêmicos, simplesmente a função inexistia" (RODRIGUES, 2021, p. 227). Este problema apontado por Rodrigues permanece. Além da não compreensão sobre aquilo que, no fundo, pode se tratar do surgimento de uma "nova função no cinema", também o desejo dos diretores de ocultar a informação parece ter contribuído para esta "desinformação": na tentativa de se livrarem da acusação de que estavam "terceirizando" uma função que deveria ser desempenhada por eles, alguns diretores preferiram ocultar a contribuição dos preparadores. Em entrevista a Virgínia Rodrigues, a atriz Dira Paes (1969) diz:

> Eu acho, Virgínia, que esses preparadores, quando tem… acho que você não acha, porque tem muitos diretores que se constrangem um pouco de usar, de ter essa presença de alguém, que na verdade fez um trabalho que era um trabalho muito voltado para esse diretor. Geralmente, o diretor estava assessorado por pessoas que iam fazer preparação corporal, e não uma preparação intelectual do trabalho. E tem muita gente [entre os atores], hoje em dia, que já se sente confortável, é o contrário, impõe ao diretor o preparador. Eu gosto mais da minha relação com a direção, e acho que o preparador é um condutor ["cerceador"] do seu talento de alguma maneira. (...) Gosto da ideia dessa pessoa quando a gente vai para o conjunto, quando vai todo mundo para a cena. Agora, individualmente, o grande preparador, ele não interfere na autenticidade da sua criação, ele deixa o ator voar. E o que a gente vê é que hoje em dia, em alguns trabalhos, a insegurança é tão grande do diretor em relação às cenas que ele se abstém da direção cênica, eles acabam absorvendo uma direção técnica (PAES *apud* RODRIGUES, 2021, p. 227).

Para o levantamento feito para esta pesquisa, parti de uma tabela disponível no *site* da Ancine, tabela que lista os filmes brasileiros que entraram em cartaz em salas comerciais de cinema no período de 1995 a 2021[119], cobrindo, portanto, os períodos da retomada e da pós-retomada do cinema brasileiro. A partir dela, produzi outra tabela que se encontra no anexo (três) dois deste trabalho, na qual informei, para os filmes de ficção, todos os preparadores de elenco que trabalharam em produções do período em questão. O objetivo era dimensionar o verdadeiro alcance numérico do fenômeno dos preparadores na história recente do cinema brasileiro. A pesquisa foi realizada no *site* da *Internet Movie Database* (IMDb). O interesse por

[119] A tabela da Ancine traz o título, o(a) diretor(a), o gênero do filme, o público atingido e a renda obtida nas bilheterias. Ela está disponível em: https://www.gov.br/ancine/pt-br/oca/cinema/arquivos-pdf/listagem-de-filmes-brasileiros-lancados-1995-a-2021.pdf. Acesso em: 11 mar. 2023.

esta informação, como disse, surge pelo fato de que já é recorrente entre artistas e profissionais da área do audiovisual brasileiro a ideia de que o fenômeno dos preparadores de elenco é "regra" nas produções nacionais contemporâneas. Apesar da presença deste tipo de profissional ser significativa, no sentido de ele participar de produções com boa repercussão de público e de crítica, produções, inclusive, com boa aceitação internacional, do ponto de vista dos números, no entanto, o fenômeno dos preparadores ainda está longe de atingir um percentual significativo do conjunto total de filmes produzidos.

É importante registrar, por exemplo, que no *site* da Cinemateca Brasileira, ainda hoje, é raro encontrarmos menção ao nome dos preparadores mesmo em filmes que sabemos que contaram com este profissional. Mesmo no caso de filmes que comprovadamente tiveram preparadores de elenco em suas equipes, muitas vezes a Cinemateca não confirma a informação. Haveria que se investigar o motivo desta "omissão". Já no IMDb, encontra-se com frequência esta informação. Cruzando os seus dados com algumas filmografias que conhecemos por completo como as de Fátima Toledo, Sergio Penna e Amanda Gabriel, entre outros, vemos que as informações da *Internet Movie Database* se mostram bem completas. Ainda assim, é necessário relativizar os dados encontrados, pois, como vimos, o fenômeno dos preparadores de elenco no cinema brasileiro, além de recente, carece de uma compreensão melhor por parte da própria comunidade cinematográfica nacional e internacional. No *site* do IMDb os trabalhos dos preparadores aparecem creditados, na maioria das vezes, sob a rubrica de *acting coach*. Mas, por vezes, a identificação aparece também sob outras rubricas. Ressalte-se que o termo *acting coach* pode levar à uma confusão com o termo *coach* usado internacionalmente para designar o profissional que trabalha a serviço de um ator que o contrata diretamente e não aquele contratado pela produção do filme para atuar junto ao conjunto do elenco.

Feitas as ressalvas, vamos aos dados encontrados no *site* do IMDb: dos 2095 filmes produzidos no Brasil que entraram em cartaz em salas de cinema entre 1995 e 2021, 1309, ou 62,48%, são filmes de ficção; 750, ou 35,80%, são filmes documentários; 35, ou 1,67%, são filmes de animação e 1, ou 0,047%, é um videomusical. Dos 1309 filmes de ficção, 176 tiveram a participação de preparadores ou preparadoras de elenco, perfazendo um total de 13,44% dos trabalhos de ficção. É um percentual surpreendentemente alto, tendo em vista que o processo com os preparadores encarece os filmes. Mas fica claro que o fenômeno não abrange a maior parte da produção audiovisual brasileira no período em questão.

De qualquer forma, a utilização de preparadores de elenco nos filmes brasileiros nas duas primeiras décadas do século XXI, além de significativa do ponto de vista quantitativo, tem sua importância reforçada pela mudança de mentalidade que ajudou a instituir em relação

à necessidade de ensaios para a construção da cena dos filmes e, sobretudo, pela grande transformação que provocou no modo de fazer cinema no Brasil, através da adoção dos "laboratórios de criação". Além dos poucos processos citados anteriormente, o conjunto das experiências e suas repercussões contribuíram para estas mudanças. Os bons trabalhos realizados pelas pesquisadoras e pesquisadores que tenho citado com frequência neste panorama trouxeram apontamentos significativos para o entendimento do fenômeno da utilização de preparadores de elenco no cinema brasileiro. Mas há muito ainda por ser feito. Sigamos...

Finalizo este trecho com aquele que considero ser um divisor de águas na conquista de uma consciência da importância dos ensaios e dos resultados que podem ser atingidos com o auxílio ou não dos preparadores de elenco: *Cidade de Deus*, filme adaptado do livro de mesmo nome do escritor brasileiro Paulo Lins (1958). Nele, "os atores e as atrizes sem experiência ou formação prévias eram maioria no elenco e os responsáveis pelo *marketing* do filme foram bem-sucedidos em publicizar esta particularidade da produção" (RODRIGUES, 2021, p. 170). O processo de seleção e preparação destes atores foi longo de forma que, ao final, ninguém no elenco poderia ser considerado exatamente inexperiente. Incluindo o processo de seleção, mais cinco meses de oficinas teatrais, somados ao tempo de produção de um especial para a TV Globo intitulado *Palace II* (2001), mais dois meses de oficinas de preparação com Fátima Toledo e os cerca de dois meses e meio de filmagens, o elenco trabalhou em torno da produção do filme por mais de um ano no total. Um processo muito longo, sem precedentes no cinema nacional até então, conforme o descreve o diretor do filme, Fernando Meirelles:

> Nosso primeiro passo foi ir à sede do *Nós do Morro*, onde finalmente conheci o Guti Fraga [1952], o ator que coordena o grupo. (...) Fiquei muito feliz e até surpreso quando ele aceitou meu convite para dirigir essa oficina. [...] Em nosso processo de seleção, três equipes coordenadas pelo Luciano Vidigal [s.d.] e pela Luciana Bezerra [s.d.], do *Nós do Morro*, saíam com câmeras de vídeo e iam a diversas comunidades selecionando interessados em participar do curso de interpretação. O curso era gratuito e dava vale-transporte, um lanche no fim de toda aula e um certificado de conclusão no final do ano. (...) 2 mil garotos se interessaram e fizeram nosso rápido teste em vídeo. O grande interesse no curso foi também devido ao prestígio do Guti e seu respeitado grupo, associados ao convite. Assistindo a horas de gravação, selecionamos 400 garotos (...). Dividindo-os em grupos de oito ou dez, o Guti fez uma semana inteira de exercícios de interpretação para chegarmos aos finalistas. Chegamos a 200 alunos de 9 a 25 anos, que foram divididos em oito turmas. Cada turma de 25 alunos fez duas aulas semanais, por cinco meses. Os alunos que largavam no meio iam sendo substituídos por outros que tínhamos em nossa lista de espera. (...) Nunca houve um teste formal para a maioria dos papéis. Era nesses ensaios que os avaliávamos. Pedia determinada mudança de atitude durante um ensaio para saber se poderia contar com determinado garoto em qualquer situação, às vezes pedia que interpretassem uma cena do roteiro sem que eles soubessem que era parte de um filme, e assim fui começando a ver cada personagem nascer. Nas primeiras semanas da oficina, o Guti Fraga fez basicamente jogos para integrar os garotos. Queria apenas

> desinibi-los, fazê-los se sentir como um corpo, já que vinham de lugares diferentes. Atores vindos do *Nós do Morro*, já com experiência nesse processo, foram misturados em cada grupo, pois mergulhavam nesses exercícios de cabeça, mostrando o caminho para os demais. Aos poucos, o Guti começou a propor improvisações de cenas. Tal ator seria um policial, o outro seria um traficante, e eles teriam que resolver seu conflito na lábia, não na pancadaria. Dávamos um tempo para que eles inventassem uma história e ensaiassem. No final da aula, os grupinhos apresentavam o resultado e todos comentavam cada apresentação. Assim que eles pegaram o mecanismo da improvisação, começamos a passar às cenas do roteiro, sem dar os diálogos. Só contávamos a situação e eles desenvolviam. (...) Depois de cinco meses, eu já conhecia quase todos os 200 garotos pelo nome, sabia de onde vinham e um pouco de cada história. Já tinha na cabeça as opções de atores para cada papel. Precisava apenas testá-los numa situação mais parecida com uma filmagem. (...) Nesse momento, Guel Arraes ligou, me convidando para fazer um episódio de *Brava Gente*, histórias num formato de 30 minutos para ser veiculadas na TV Globo no final de 2000. Disse ao Guel que faria um episódio se ele me deixasse testar meu elenco e algumas opções técnicas do filme que eu estava preparando. [...] *Palace II* funcionou como o trabalho de encerramento da oficina de atores e ao mesmo tempo como um ensaio para o longa que viria a seguir (MEIRELLES *apud* RODRIGUES, 2021, pp. 170-172).

No ano seguinte, a equipe retomou os trabalhos de preparação para as filmagens de *Cidade de Deus*. A preparadora Fátima Toledo entrou nesta fase, fazendo a preparação e o levantamento de cenas para o filme. As filmagens propriamente ditas se estenderam por mais nove semanas, com os personagens centrais a cargo de um conjunto de atores forjados neste longo processo de preparação. Com mais de três milhões e trezentos mil espectadores somente no Brasil, o filme é considerado por muitos críticos uma das obras fundamentais da cinematografia brasileira de todos os tempos, tanto do ponto de vista estético como pela maneira como foi feito. Os resultados alcançados pelo seu numeroso elenco de estreantes no ofício de interpretação no cinema foram amplamente festejados não só no Brasil. E todos quiseram saber como aquilo havia sido alcançado. Parte da resposta está dada no longo depoimento de Fernando Meirelles acima. Foi preciso muito trabalho, muitas oficinas, um projeto piloto como *Palace II* (2001) para testar as possibilidades, uma preparadora de elencos experimentada neste tipo de situação e o empréstimo dos sonhos de cada um dos cerca de dois mil garotos e garotas que viram em *Cidade de Deus* a possibilidade de se livrarem das condições miseráveis em que vivem. E a comunidade cinematográfica brasileira parece ter entendido que, entre outras coisas, para se fazer um bom filme, é preciso trabalhar com os atores, profissionais ou não, é realmente necessário ensaiar!

Sobre a importância que o ensaio tem para muitos atores, concluo com as palavras do ator Wagner Moura, o "objeto de estudo" deste trabalho. Vão se ambientando *(sic)*:

> Você sabe que este negócio de preparador de elenco é algo que eu só vi aqui no Brasil, assim, um preparador trabalhar com um elenco inteiro. Eu acho interessantíssimo, mas eu só vejo aqui. Nos Estados Unidos tem os *coachs*, mas cada ator tem o seu. Então, o cara trabalha previamente com o *coach* dele, e ele chega lá e faz. Ou não, ele trabalha

sozinho. Mas os atores que trabalham com *coach*, cada um tem o seu... Eu trabalhei com um *coach* em um filme que eu fiz lá. E foi uma experiência boa. (...) Como não vai ser bom ter alguém pra trocar ideias com você? Não tem como ser ruim. Por outro lado, se você tem um período legal de ensaio com o diretor é tão bom quanto. Se antes de filmar, por exemplo, eu vou poder passar quinze dias ensaiando com o Karim Aïnouz, ensaiando só nós dois... Porra! Foda! (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

CAPÍTULO 4 – Wagner Moura – Um Baiano Invade a Cena

4.1 – Introdução

Este capítulo será dedicado ao trabalho do ator Wagner Moura (1976) com destaque para três filmes de sua carreira cinematográfica, a saber: *Deus é Brasileiro* (2003), dirigido por Carlos Diegues (1940); *Romance* (2008), com direção de Guel Arraes (1953), e *VIPs* (2011), sob direção de Toniko Melo (s.d.). Apesar de terem sido lançados no que se costumou chamar de período da pós-retomada do cinema brasileiro, quando se deu o *boom* do fenômeno dos preparadores de elenco nas produções nacionais, os três seguem o que nomeei no capítulo anterior como sendo um "modelo clássico" ou "modelo hegemônico" de construção da cena no audiovisual. Nele, mesmo que não haja uma escolha consciente de diretores e atores, o trabalho de criação junto ao elenco do filme segue alguns princípios que remetem evidentemente a conceitos trabalhados pelo russo Constantin Stanislavski em sua pesquisa de décadas ligadas à construção da cena teatral. Estes conceitos, como vimos, foram apropriados com alterações, pelo teatro norte-americano e o cinema hollywoodiano, transformando-se, a partir daí, em um padrão para os demais cinemas do mundo.

Uma ferramenta importante no estudo dos filmes citados será a utilização de um método comparativo entre seus processos de criação. Para tanto, pretendo lançar mão de uma metodologia comparatista de análise proposta por Mariana Souto à qual a autora se refere como 'constelação fílmica': seguindo o modelo astronômico segundo o qual os homens propõem agrupamentos de estrelas que, na verdade, não guardam sequer uma relação de proximidade cósmica entre si, os filmes, rebatizados pela autora como 'filmes-estrelas', também podem ser agrupados aleatoriamente segundo interesses do pesquisador. No nosso caso, não se trata de uma 'constelação fílmica' pois que todas as obras, além de fazerem parte do período da pós-retomada do cinema brasileiro, foram escolhidas a partir da filmografia do ator Wagner Moura, nosso objeto de estudo. No entanto, o método de análise comparativo servirá bem aos nossos propósitos. A efetividade do método é explicada por Souto:

> Através do método comparatista, a aproximação de filmes dá forças a impressões ainda indefinidas, fazendo com que se tornem cada vez mais vívidas e decisivas, auxiliando-nos a delinear tendências e conceitos. [...] A reiteração de elementos confirma as hipóteses iniciais e sua variação em diferentes filmes fornece nuance às análises, já que não buscamos apenas as semelhanças, mas também as diferenças entre os filmes e suas particularidades. [...] A memória de uma percepção funciona como instrumento de abordagem no contato com o próximo: um filme é a ferramenta de análise de outro (SOUTO, 2020, p. 164).

4.1.1 – O "Modelo Clássico" ou "Modelo Hegemônico" de Criação da Cena no Cinema

Dos seis filmes escolhidos para a análise nesta pesquisa, três tem preparações de elenco feitas por Fátima Toledo: *Cidade Baixa*, *Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida* e *Marighella*. Estes filmes serão abordados no quinto capítulo e agrupados em uma análise que se realizará a partir do conceito de "laboratórios de criação" proposto pela pesquisadora Walmeri Kellen Ribeiro. Os outros três serão analisados neste capítulo sob a ótica do que chamo "modelo clássico" ou "modelo hegemônico" de criação cênica para o audiovisual. Os processos que utilizam tal modelo são aqueles em que se tenta concretizar no filme as cenas conforme elas estão previstas no roteiro. Nestes casos, entende-se que o texto fornece uma dramaturgia mais "rígida", que "não admite" grandes alterações.

Antes de mais nada, é preciso chamarmos a atenção para o fato de que o emprego do termo "clássico" pode levar a enganos. Para além de designar tudo o que se refere aos povos gregos e romanos da antiguidade e também a alguns estilos de época nas mais variadas manifestações artísticas, o termo "clássico" assume outros significados, entre os quais, destaco: "1. Da mais alta qualidade, exemplar; 2. Cujo valor foi posto à prova do tempo, antigo; 3. Que segue os cânones preestabelecidos; 4. Famoso por se repetir ao longo do tempo, tradicional; 5. Costumeiro, habitual; 6. Modelo digno de imitação; 7. Modelo famoso por sua utilização e ou repetição em épocas consecutivas"[120]. De todos estes sentidos, o que me interessa quando nomeio o modelo como sendo "clássico" é: "aquele que, em função do seu reconhecido valor, vem tradicionalmente sendo utilizado como um padrão a ser imitado".

Já o termo "hegemônico" oferece um número menor de problemas para a sua utilização. Refere-se exclusivamente ao fato de este ser o processo mais utilizado para a criação da cena no cinema mundial pois, sedimentado em Hollywood, espalhou-se como um padrão que "dominou" o fazer cinematográfico nos demais países. No entanto, o termo "hegemônico" dá conta apenas do fato de ele ser o mais utilizado, não contemplando a ideia de "excelência" que o termo clássico pode sugerir. "Hegemônico" ou "clássico", quanto a este modelo de criação da cena do audiovisual, cabe a seguinte ressalva: tal modelo é invariavelmente adaptado à cada situação e/ou produção.

Trata-se, portanto, de um modelo ideal, pois que cada diretor, quando lança mão deste tipo de processo de criação, dá ênfase a determinadas etapas, elimina ou acrescenta outras,

[120] As definições foram tiradas do Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, 1986.

sempre em função da experiência acumulada por ele ao longo de sua carreira ou das imposições da produção dos filmes[121]. Por vezes, pouco dele sobrevive na criação de um filme, mas a sua essência permanece: a criação de uma obra audiovisual a partir de "obra" textual: o roteiro. A liberdade com que este modelo é tratado aparece, por exemplo, no depoimento do ator Wagner Moura, ao falar de sua experiência no cinema estadunidense:

> Eles valorizam menos os ensaios. Geralmente, cada um chega pronto e faz. Mas, às vezes, tem. No *Civil War* [2024][122], a gente ficou uns vinte dias lendo o roteiro com o Alex Garland [o diretor do filme]. E era nós quatro: eu, o Stephen [McKinley Henderson (s.d.)], Cailee [Spaeny (1998)], Kirsten [Dunst (1982)] e o Alex. Não era um trabalho para os atores. A gente lia e o Alex falava o que ele tinha pensado: "olha, esse é o filme que a gente está fazendo. Esta cena aqui, ela quer dizer isto". Era pra todo mundo ficar numa mesma [sintonia]. (...) [Recentemente] eu fiz uma série chamada *Iluminadas*[123] na qual a gente passou algumas cenas com a diretora do primeiro episódio, eu e a Elisabeth Moss (1982), a gente passou as cenas juntos, algumas cenas específicas. Acho que depende do diretor, tem diretor que gosta de ensaiar e outros não gostam (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Idealizado que seja, em seu formato pleno, o "modelo clássico" apresenta as seguintes etapas: leituras do roteiro, ensaios das cenas previstas e adequação das cenas ensaiadas à decupagem e às condições de filmagens no *set*, sendo que as duas últimas etapas muitas vezes se sobrepõem.[124] Nas leituras do roteiro, que tradicionalmente se convencionou chamar de "leitura de mesa", discute-se o projeto como um todo, de forma a unificar a visão do elenco, e, muitas vezes, também da equipe sobre o filme que se pretende fazer. Além de informações técnicas e estéticas mais gerais, no que diz respeito ao elenco, é o momento de se discutir o que Stanislavski chamou de "circunstâncias dadas", aquelas que revelam as motivações e as relações das "personagens" que participam da trama. Muitas destas "circunstâncias dadas" são fornecidas pelo próprio roteiro. Outras são definidas pelo diretor e, para aquelas questões aparentemente sem resposta, recorre-se, mesmo que não deliberada ou conscientemente, a outro conceito stanislavskiano que é o da "imaginação": "inventa-se" as respostas mais instigantes, convenientes e coerentes com a história que se quer contar.

---

[121] Apesar das possíveis controvérsias que isto possa gerar, a partir daqui, passo a me referir a este padrão de criação da cena para o audiovisual simplesmente como "modelo clássico".

[122] No Brasil o filme ganhou o título de *Guerra Civil* (2024). A direção é de Alex Garland (1970).

[123] O Título Original da série nos Estados Unidos é *Shining Girl* (2022). A série é baseada no romance *The Shining Girls*, da escritora sul-africana Lauren Beukes (1976). A direção da primeira temporada ficou a cargo de Elisabeth Moss, Michelle MacLaren (s.d.) e Daina Reid (1966).

[124] Uma versão bem próxima deste "modelo clássico" que descrevo aqui, aparece no processo de trabalho do diretor Guel Arraes, conforme veremos no item 4.2 deste capítulo, quando estudaremos o filme *Romance* (2008).

Nas leituras de mesa, há diretores que trabalham, também, as intenções e as entonações das falas das personagens. É um momento de gestação que dá a palavra ao diretor para apresentar o seu projeto, mas que, ao mesmo tempo, pode se configurar como um primeiro espaço de contribuição dos atores e da equipe com ideias que vão compor a obra. O grau de interferência de todos dependerá da abertura do diretor a tais contribuições e da disposição do elenco e da equipe em fazer proposições. Cada diretor entende a leitura de uma maneira particular, com objetivos particulares.

Carla Camurati (1960)[125], por exemplo, começou a atuar em cinema na década de 1980 como atriz. O seu primeiro longa-metragem como diretora, *Carlota Joaquina – Princesa do Brazil* (1995), é considerado o filme que deu início à retomada do cinema brasileiro, após a extinção da Embrafilme em 1990. Nunca trabalhou com um preparador de elenco nos filmes em que atuou ou dirigiu. Sua filmografia pode ser entendida, guardadas suas especificidades, como pertencente aos filmes construídos segundo o "modelo clássico", portanto. A respeito do processo de leituras nos trabalhos que dirige, Camurati diz:

> De uma maneira geral, mesmo quando eu estou dirigindo ópera ou cinema, (...) eu gosto sempre de fazer leitura. (...) Normalmente, a leitura é uma coisa super importante, seja do roteiro, seja do libreto [da ópera], porque eu acho que junta todo mundo e a gente pode discutir determinadas coisas do texto, antes do *set* ou antes mesmo de marcar uma ópera. (...) Todo mundo lê, cada um lê seu personagem. (...) Não espero nada [da leitura]. Na realidade, eu gosto de ver (...) qual é o entendimento que as pessoas têm do que elas estão lendo. Então, para mim é muito mais uma observação de como cada um já vê o seu personagem ou já vê aquela história. Acho que não tem como esperar um resultado. Quando você está fazendo teatro, a gente fica mais tempo em leitura. Então, realmente você faz, sei lá... uma semana, dez dias. Mas quando você está fazendo cinema é diferente. (...) Na leitura para o cinema, é preciso embocar corretamente [as falas]. Então, eu vejo se o texto está cabendo direito, se o ator está com ele redondo ou se eu preciso adequar. (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa).

Já o ator Leonardo Medeiros considera que as leituras cumprem várias funções também no cinema. Apesar de concordar com Carla Camurati que os ensaios de leitura são geralmente mais significativos no teatro tanto do ponto de vista do tempo neles empregado quanto dos resultados esperados e alcançados, no cinema Medeiros espera aproveitar as leituras para entender sua personagem, as situações que ela "vive" na trama e, sobretudo, como é o filme que o diretor tem em mente. "Para mim, a conversa com o diretor é insubstituível. Preciso compreender a obra em que estou inserido, a levada que o diretor quer, o estilo de representação. (...) Isto é o que há de mais importante. (...) Você começa a ver o filme do cara antes de começar

[125] Os contrapontos que faço entre minha descrição do "modelo clássico" e a maneira como a cineasta e atriz Carla Camurati pensa e trabalha, visam apenas ressaltar a ideia de que se trata realmente de um modelo ideal.

a filmar" (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa). Como Donatas Banionis fez com o diretor Andrei Tarkovski em *Solaris* e como Antônio Fagundes fará com Cacá Diegues em *Deus é Brasileiro* ainda neste capítulo, Medeiros é o tipo do ator que prefere conversar e entender o filme para depois empreender a sua jornada dramática. O ator informa que em todos os filmes dos quais participou houve leitura de mesa, mas que, contrariando suas expectativas, geralmente elas não foram usadas para dar ganhos de qualidade significativos ao processo.

> [A Leitura] geralmente não leva a nada, não gera nenhum salto qualitativo no trabalho. [Ainda assim] é uma etapa necessária, pois é quando se reúnem todos os profissionais, é quase uma cerimônia. Junta-se a equipe toda e lemos o roteiro. [Nesta hora] se tenho alguma dúvida a respeito de algum encaminhamento, ali é o momento de tirar essa dúvida (...) Porque, às vezes, você está na 'sintonia' errada. Então, o diálogo com o diretor é fundamental. E fascinante, porque ele te leva para lugares desconhecidos (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

O processo de criação que o ator considera ideal em sua carreira é de um filme que segue o "modelo clássico" de criação. Trata-se daquele ocorrido em *O Paciente – O Caso Tancredo Neves* (2018), dirigido por Sérgio Resende (1951). "O Sérgio adora os atores. Ele gosta de conversar com os seus atores. Então, a preparação foi comigo sentado, escutando ele falar sobre o filme. Ele chamava os outros atores que contracenavam comigo, e a gente conversava, fechava as lacunas, tirava as dúvidas" *(Idem)*. No filme, Medeiros interpreta um cirurgião. Foi a "desculpa" para entregar-se a uma preparação bem específica: "eu tinha aulas com cirurgiões. Foi fascinante: eles me ensinaram como segurar o bisturi e outras coisas. Quando terminou, se caísse um avião e tivesse um cara com problema do meu lado, eu poderia abrir o cara e operar, porque eu sabia tudo o que estava envolvido ali" *(Idem)*. A aproximação de Leonardo Medeiros com a criação da cena se dá pelo desenvolvimento de uma relação de confiança e sinceridade com o diretor do filme.

> O Sérgio Resende sabe dirigir, tem um bom repertório de diálogo e confiança no ator. Ele não é um cara que acha que o ator, na beira do abismo, vai se cagar todo. Ele sabe que o ator que ele escolheu pula no abismo com ele. É uma relação de parceria. (...) O diretor que gosta do ator, ele sabe que o ator está preparado para realizar o trabalho. Assim como o diretor de fotografia vai chegar lá com a câmera certa, com o jogo de lentes correto, (...) o ator vai realizar o trabalho dele sem piração. Então, eu gosto desse processo do *Paciente*, primeiro porque não me subestima como artista. Depois que me coloca como parceiro, não como um mal necessário. E, principalmente, porque é esclarecedor (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa). [Sigamos...]

No "modelo clássico", após as leituras, seguem-se os ensaios de cena. Nesta etapa, há diretores que podem trazer todo o desenho de cena pronto, incluindo os movimentos das personagens dentro do quadro, sobretudo quando ele já pensou a decupagem do filme, definindo

os planos que vai utilizar para construir cada cena. Mas existem também os diretores que fazem o contrário: definem a decupagem a partir do ensaio de cena realizado. Sempre que há uma preocupação com a ideia de realismo-naturalismo na interpretação, o que se busca nesta marcação das cenas é dar coerência e organicidade ao conjunto de movimentos e gestos dos atores. Se, por um lado, os movimentos são muitas vezes definidos pelo diretor em função da maneira como ele pretende registrar a cena, por outro é comum entender as "partituras de gestos" da personagem como um espaço maior de contribuição do ator: a maneira de andar, de parar, enfim, os jeitos e trejeitos da personagem são, muitas vezes, um espaço em que se espera uma maior contribuição do elenco, com o diretor apenas balizando o que ele entende que funciona e o que deve ser eliminado. Para a diretora Carla Camurati, o fundamental é dar organicidade e verdade às ações do ator em cena:

> Porque para representar, cantar, seja no cinema, na TV ou em qualquer lugar, você precisa estar encarnado. (...) Você olha cantores ou atores e eles estão metade para cima e metade para baixo. A metade de cima funciona e a metade de baixo não. E é fácil ver, porque cai uma coisa no chão e ninguém pega. Todo mundo faz a sua marca direitinho, mas tá ali aquele negócio no chão, você passa e não pega. (...) Quando o ator está encarnado, caiu, ele pega (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa).

Camurati raramente dá as intenções das falas ou realiza ela própria a cena para mostrar ao ator o que ela quer dele. Mas este é um "recurso" do qual muitos diretores lançam mão para ganhar tempo. Demostrar é mais fácil e rápido do que explicar ao ator o que se deseja. Mas, por vezes, o ator se incomoda quando o diretor toma o seu lugar para mostrar o que não está funcionando. Este não é um problema para Leonardo Medeiros que considera até útil quando o diretor, mesmo que de maneira ineficiente, mostra o que deseja de seu personagem fazendo a cena ele próprio.

> Adoro quando o diretor vai lá e faz. Sabe por quê? Porque esse diálogo com o diretor revela, também, o desejo íntimo dele de fazer aquele personagem. É muito esclarecedor. (...) Às vezes, ele te resolve uma questão fundamental: você não está entendendo, ele vai lá e faz de uma maneira precária, porque não é ator, mas tem alguma coisa ali que te aponta um caminho. Então, eu não tenho essa vaidade. (...) Tem um filme que fiz com o Ruy Guerra (1931), o *Veneno da Madrugada* (2006), que a gente encrencava muito. Nos primeiros dias de filmagem, eu não entendia o personagem que ele queria, (...) e isso gerou muito atrito. Até uma hora em que eu entendi que o protagonista do filme que eu fazia era ele, que o desejo íntimo dele era fazer aquele personagem. E como ele também é ator, muito inteligente, muito preparado, ele sabia fazer o personagem melhor do que eu. Quando eu saquei isso, eu falei: cara, quer saber? Vou imitá-lo. Eu faço o filme inteiro imitando o Rui Guerra. E ele adorava. (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

Em uma terceira etapa do "método clássico", quando não há a possibilidade de ensaiar antecipadamente na locação do filme com a presença da câmera, faz-se uma revisão e as devidas adequações do que foi ensaiado para as condições do *set*, no dia das filmagens. Neste momento, há diretores que preferem filmar exatamente o que foi ensaiado, há aqueles que gostam de experimentar novas possibilidades e há, ainda, quem fique muito atento e aberto às contingências do momento da filmagem de maneira a abrir espaço para o improviso e o devir. Ciente de que o processo de filmagens é vivo, que o momento do *set* é fundamental para o filme, Carla Camurati adotou o que costuma chamar de sequências zero na hora de filmar:

> Como eu escrevo e dirijo, eu normalmente tenho muitas ideias. (...) Tá ali o cenário, os atores, todo mundo. (...) Então, todo filme que eu faço tem sequências zero, que são sequências que não tem texto, não foram escritas, não estavam no roteiro... na hora eu faço ações com os personagens, que são coisas que eu vou sentindo que podem me fazer falta em algum momento. E aí eu faço aquele montão de sequências zero, dependendo do cenário. (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa).

As "sequências zero" funcionam também como uma forma de aquecimento da equipe e do elenco, uma vez que Camurati não costuma ensaiar antecipadamente. Em seus filmes, os ensaios das cenas acontecem "no próprio dia das filmagens". Isto ainda ocorre com frequência no cinema brasileiro contemporâneo em função da falta de recursos para pagar os ensaios, como vimos que também acontecia na era Embrafilme. Mas, no caso de Carla Camurati, trata-se de uma opção: "o cinema precisa de frescor. Não adianta você ensaiar trinta vezes uma cena e filmar no dia seguinte" (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa). Em sua relação com os atores, a diretora costuma deixá-los mais livres:

> Em geral, eu não repito o texto para o ator, eu não dou as intenções, não dou necessariamente uma melodia para ele. Eu não leio o personagem, eu faço a cena. (...) No teatro é diferente: a gente descobre esta melodia não só na mesa, mas também depois, nos improvisos. (...) Quando eu estou num *set* de filmagem e eu peço determinada coisa para o ator, eu estou levantando a cena, entende? [Quanto às contribuições dos atores], eu trabalho com o que vêm espontaneamente. Dependendo da situação, eu posso até estimular ou não, mas a melhor coisa é você trabalhar com as pessoas todas juntas, no sentido de que, quando você está ensaiando, é muito bom as coisas que aparecem no ensaio. (...) Se o ator tem uma grande ideia, eu aproveito a ideia integralmente. [Mas] se ele tem uma ideia péssima, eu falo: "não, não vamos fazer assim. Vamos fazer de outra maneira", mas nunca desestimulando a pessoa a estar presente (CAMURATI em entrevista para esta pesquisa).

Note-se que a ideia de "frescor" associada à não necessidade de ensaios antes das filmagens que era recorrente no cinema brasileiro na era Embrafilme, reaparece, aqui, na fala da cineasta Carla Camurati. A este respeito, o também cineasta Rubens Rewald diz acreditar que no cinema brasileiro contemporâneo houve uma mudança de mentalidade em relação à

necessidade de ensaios anteriores às filmagens. “Acho que mudou o pensamento. Hoje não tem mais aquela ideia de não ensaiar para não tirar o ‘frescor’ da cena” (REWALD em entrevista para esta pesquisa). Como eu disse, cada diretor encara as etapas de preparação para filmagens de uma forma. Quanto aos ensaios antes das filmagens, Rewald diz:

> Eu vejo muito o ensaio anterior a filmagem como um momento de descoberta, de aprofundamento, de escavação, de arqueologia mesmo. Você vai descobrir coisas que ainda não estão reveladas, e nesse ponto eu tenho uma influência muito grande do teatro: (...) eu acredito na contaminação das criações. Então, para mim é muito importante ter a contribuição do ator nesse processo pra eu descobrir coisas que, às vezes, no roteiro não estão [claras]. Pra isso é importante ter bons atores, atores inteligentes... (REWALD em entrevista para esta pesquisa).

No “modelo clássico” de criação da cena, mesmo que o diretor traga um conjunto grande de definições às quais o ator deverá se adequar, na hora de filmar, porque a performance está toda a cargo dos atores, os detalhes e filigranas da interpretação são de inteira responsabilidade destes, o que potencializa sobremaneira a sua interferência no processo. Em outras palavras, as versões que ficarão registradas e disponíveis para a edição do filme são quase que de inteira responsabilidade dos atores. Aos diretores resta a possibilidade de orientar e tentar moldar a interpretação mais a seu gosto, mas sempre a partir do que o ator lhe oferece. Este é, grosso modo, o que chamo de “modelo clássico” de construção da cena para os filmes. Para maiores detalhes, precisaríamos analisar muitos casos, trabalho que deixo para uma pesquisa de doutorado *(sic)*.

4.1.2 – Wagner Moura – “Jogando” com a Cena

Antes de seguirmos com a análise dos processos de criação dos filmes *Deus é Brasileiro, Romance e VIPs*, olhemos um pouco para a formação técnico acadêmica de Wagner Moura, para o seu autodidatismo no que concerne aos ensinamentos de Constantin Stanislavski e outras teorias de interpretação, e também para suas ideias sobre a relação entre diretores e atores no cinema. Meu intuito é instrumentalizar possíveis observações tanto no que diz respeito a aspectos realista-naturalistas da interpretação do ator, quanto sua visão sobre as possibilidades de colaboração dos vários sujeitos envolvidos na criação da cena no filme.

Wagner Maniçoba Moura (1976) nasceu em Salvador, capital do estado da Bahia. Começou a atuar no teatro amador, ainda jovem, mas decidiu estudar jornalismo, formando-se nesta área pela Universidade Federal da Bahia. Chegou a iniciar carreira como jornalista: foi repórter do programa *Michelle Marie Entrevista*, na TV Bahia, ligada a Rebe Globo de

Televisão, para o qual cobria festas da "alta sociedade", entrevistando empresários e "celebridades", mas deixou a profissão para dedicar-se ao teatro. Na área de atuação, é autodidata. Não frequentou escolas técnicas de formação de atores, nem cursos universitários de artes cênicas. Mas reconhece que inicialmente, em seu autodidatismo, buscou uma base de conhecimento stanislavskiano e que entendia o processo de criação de personagens por um viés bastante "psicológico". "Quando eu comecei, eu tinha um livro do Eugênio Kusnet chamado *Ator e Método*, um livro sobre o método de Stanislavski. E esse livro virou uma coisa muito preciosa pra mim. (...) Então, tudo o que eu fazia era muito psicológico, muito stanislavskiano" (Wagner Moura em entrevista ao programa Roda Viva em 2010). É desta visão das propostas do encenador Constantin Stanislavski, por exemplo, que o ator lançará mão durante o trabalho de criação que realizou no filme *VIPs*, como veremos.

A ideia de um realismo psicológico foi descrita, como vimos, pelo dramaturgo e romancista sueco Johan August Strindberg. As mesmas ideias que inspiraram Strindberg também serviram de base para as primeiras investigações sobre a arte de atuar desenvolvidas por Stanislavski. A seguir, apresento trechos da entrevista de Wagner Moura concedida a esta pesquisa, nos quais o ator revela não só seu entendimento dos ensinamentos do mestre russo, como, também, aspectos da sua relação com a figura dos diretores nos filmes dos quais participou. Começamos pela experiência que o ele considera a sua primeira incursão significativa em um processo de construção stanislavskiana no cinema, a personagem Matheus do filme *Abril Despedaçado* (2001), dirigido por Walter Salles (1956).

> Eu faço um personagem pequeno naquele filme e eu acho que é uma construção muito stanislavskiana porque eu passei muito tempo escrevendo sobre o personagem, escrevendo o *backstory*[126] do personagem, de onde ele vinha, pra onde ele [ia]... e ao mesmo tempo misturando comigo, porque eu, como um cara criado no sertão, que é onde o filme se passava, eu trazia muito aquela memória emotiva do sertão, da vivência no sertão. E de onde eu venho, tinha uma coisa de briga de família também, nas cidades de Floresta e Belém de São Francisco[127]. (...) Eu achava que o personagem era oprimido. Então, eu me lembro que eu amarrava umas "ataduras" nas minhas costelas e apertava bem. Aí, eu respirava bem pouco, tinha uma respiração esquisita e eu botava umas coisas nas minhas pernas para andar pesado. Estas eram coisas muito, assim, de construção de personagem. Embora, com toda a coisa de memória emotiva também (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

[126] O termo *backstory* usado por Wagner pode ser traduzido por "história de fundo" e, aqui, diz respeito à história pregressa da personagem, sua história de vida.

[127] Floresta e Belém de São Francisco são dois municípios do estado de Pernambuco, às margens do Rio São Francisco e na divisa com o estado da Bahia. Ambos são próximos ao município baiano de Rodelas, também às margens do São Francisco, onde Wagner Moura passou sua infância e início da adolescência.

Escrever uma "história de vida" era um dos estratagemas utilizados por Constantin Stanislavski que recomendava a seus atores que elencassem os elementos constituintes das histórias de suas personagens que pudessem contribuir com a construção do drama proposto pelos textos das peças. O fato de Wagner lançar mão de suas próprias experiencias de vida no interior da Bahia para embasar as ações de seu personagem no filme também remete a um princípio stanislavskiano segundo o qual o ator empresta a si e as suas vivências para as personagens que cria. Na entrevista, Wagner conta que costuma escrever pequenos cadernos para cada personagem que interpreta, uma herança evidente de seus estudos sobre o sistema do mestre russo.

> Todo personagem que eu faço, eu tenho sempre um livrinho, um caderninho. (...) *Backstory* de personagem, eu fazia muito: onde nasceu, quando era criança, fazia o que, vinha de onde, quem é a mãe, como andava, o que aconteceu na vida dele... Isso tudo é muito rico. (...) Só que os cadernos vão ficando mais curtinhos, agora. Eu escrevo menos. Mas antigamente eu escrevia muito. E sempre, em algum momento, havia uma interseção muito grande entre o que eu estava pensando do personagem e eu, a minha vida, e o que eu estava vivendo. Só que eu não tinha muita consciência dessa intersecção. Mas, ao final de cada coisa, eu me dava conta, eu sempre escrevia: tal personagem é você! (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa)

O entendimento de Wagner sobre os ensinamentos stanislavskianos foi se enriquecendo ao longo da própria carreira. No trecho que segue, fica claro a consciência que o ator demonstra da necessidade de o ator conhecer-se a si mesmo e do quanto a personagem "nasce" dos empréstimos que ele faz da sua própria história para a composição de cada personagem que "encarna". No caso de Wagner Moura, tal consciência aumentou significativamente a partir dos trabalhos que realizou com a preparadora de elenco Fátima Toledo que, como veremos no próximo capítulo, costuma dizer que "a personagem não existe, o que existe é o ator nas circunstâncias propostas pelo filme". Vejamos como Wagner equaciona esta ideia atualmente:

> De alguma maneira, a ideia de que você tem que usar as suas próprias emoções, e a sua vida e a forma com que você vê o mundo na criação do personagem, isto já está lá em Stanislavski. Embora, naquela época [no início de sua carreira] a ideia de construção de personagem era muito forte, de você construir um personagem, embora utilizando-se de vivências próprias. Hoje em dia, eu me preocupo muito menos com isso: com construção. Eu penso mais em viver aquelas situações, em me colocar naquelas situações como eu mesmo e gradativamente, vai aparecendo um personagem. (...) E depois que eu comecei a trabalhar com Fátima, que eu conheci Fátima, isto ficou muito claro: essa ideia de que os personagens somos nós, são facetas, pedaços que estão dentro da gente e que a gente vai procurar. Às vezes, não é nem agradável, mas você procura e expõe aquilo (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Ainda jovem, Wagner Moura travou contato com outras teorias de interpretação. Certa ocasião, o ator paraibano Luiz Carlos Vasconcelos (1954) passou com um espetáculo de sua companhia teatral, o Grupo Piolim, por Salvador. Além de ter uma pesquisa de anos sobre linguagens circenses, Vasconcelos estudou artes cênicas na Dinamarca, incorporando ao seu trabalho conceitos ligados a interpretação voltada para um teatro menos "psicologizado", um teatro físico[128]. Foi a partir deste seu primeiro encontro com Vasconcelos que Wagner, ainda autodidata, quis saber quem eram Jerzy Grotowski, Antonin Artaud e Eugênio Barba (1936), o que abriu caminho para uma abordagem mais corporal na construção de suas personagens. O espetáculo levado à Bahia por Luiz Carlos Vasconcelos e seu grupo teatral baseava-se em um texto do escritor brasileiro Guimarães Rosa (1908 – 1967).

> Isto aconteceu depois que eu vi *Vau da Sarapalha*. É uma das coisas mais extraordinárias que eu já vi. Era uma peça do Grupo Piolim, da Paraíba, dirigida por Luiz. E nesta época de autodidatismo, com 17 pra 18 anos, em Salvador, eu vi esta coisa do teatro físico, que era outra possibilidade de atuação no teatro. Aí eu fiz uma oficina muito legal com o Luiz. Aí fui, também por minha conta, procurar saber quem era Grotowski, quem era Artaud, quem era Barba, esta galera que "despsicologizava" a atuação. [Como em Fátima, é algo que] vem mais do corpo do que da cabeça (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Em entrevistas, Wagner costuma dizer que cada projeto de que participa pede uma maneira diferente de construir a cena. Se no início, Stanislavski era um de seus poucos recursos para abordar as personagens, com o tempo foi descobrindo outros caminhos que guarda e reutiliza sempre que lhe parece conveniente. Para se referir às técnicas que emprega a cada novo projeto, o ator costuma utilizar a metáfora da caixa de ferramentas: "você tem aquela caixa e você olha para aquele carro e fala: 'ah! Neste carro eu vou usar esta, esta e esta... [mas] não é tão racional. Aquilo vai acontecendo naturalmente" *(Idem).* Sobre o fato de encarar cada projeto como uma possibilidade de aprendizado, o ator diz:

> Com o tempo eu fui conhecendo tanta gente, Fátima é só uma das pessoas, mas eu trabalhei com muita gente e isso foi me dando ferramentas. (...) Você vai adquirindo as ferramentas e você vai usando conforme o trabalho vai te pedindo. Então, eu acho que quando eu tinha menos ferramentas como ator, o que eu tinha era Stanislavski. Então, pode ser que eu te diga: 'o começo, em *Deus é Brasileiro*, em *Abril Despedaçado* era muito stanislavskiano. Mas também porque Stanislavski é a base da interpretação do cinema contemporâneo. (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa)

[128] O termo "teatro físico" pode gerar controvérsias. Aqui ele está sendo usado apenas para designar uma "atitude teatral" que, como queria Antonin Artaud, não parte do texto como elemento hegemônico de construção dos sentidos da cena. O texto pode até compor o conjunto da proposição, mas elementos outros como a mímica, a dança teatro, a linguagem circense, as acrobacias, entre outros, também fazem parte da criação, no mínimo, em pé de igualdade.

Uma das mais recentes "ferramentas" adquiridas por Wagner Moura para a sua "caixa de recursos interpretativos" veio do trabalho realizado com o preparador de elencos Leonardo Lacca (1982) que Wagner encontrou na preparação do mais novo filme do diretor pernambucano Kleber Mendonça Filho (1968) intitulado *O Agente Secreto* (s.d.)[129], no qual o ator é o protagonista. Segundo Wagner, Lacca trabalha com a técnica de interpretação do norte-americano Sanford Meisner (1905 – 1997) o qual, depois de experimentar a linha de criação baseada nas "memórias afetivas" em sua passagem pelo *Group Theatre*, desenvolveu sua própria técnica para o trabalho do ator: a Técnica Meisner. Nas filmagens com o diretor Kleber Mendonça, Wagner relata que está experimentando pela primeira vez em sua carreira a ideia do *underacting*, do atuar pouco, como podemos ver no segundo trecho abaixo. Sobre o trabalho realizado com Leonardo Lacca na preparação de *O Agente Secreto*, Wagner diz:

> É um cara ótimo chamado Leo Lacca que eu estou apaixonado, que é um cara que trabalha sempre com o Kleber... a gente leu todas as cenas, às vezes ensaiava, às vezes só lia. (...) Ele gosta muito de [Sanford] Meisner, de você colocar toda a atenção no outro. Às vezes, ele traz estes exercícios de Meisner que são engraçadíssimos, de repetição. Eu acho tudo isso um barato. Tem ator que chega em um momento [da carreira] que diz: "eu não quero nada disso, eu já sei o que eu sei, eu sou foda, eu vou chegar lá e eu vou saber fazer!" E, às vezes, vai e faz e fica ótimo. Mas eu acho que isto é uma coisa perigosa, porque vai te fechando e te tira a oportunidade de aprender uma coisa nova. Esse negócio de Meisner, tem uns exercícios doidos... aí vai estar eu e uma menina que nunca fez cinema na vida, não é nem atriz, e a gente lá... olho no olho fazendo aquilo, e eu acho que é isso que é do caralho. É mais uma ferramenta que eu boto dentro daquela caixa (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).
>
> Mas, voltando ao Kleber, ele é um diretor de tintas muito sutis, é tudo muito interno, e eu sinto que está sendo um exercício muito bom pra mim, porque eu sou um ator de tintas fortes... Eu não gosto muito desse negócio de "menos é mais", eu acho isto uma cafonice de crítico pretencioso, porque, na vida, às vezes a gente é menos, às vezes a gente é mais. (...) Claro, isto está dentro da medida da verdade do que está acontecendo ali. Mas eu estou aproveitando, por exemplo, esse trabalho com o Kleber para experimentar uma coisa que eu acho que eu não exercitei muito na minha carreira que é só estar ali e ouvir e reagir... alguém diria que é não atuar. Sempre é atuar, né? Mas é você estar ali, ouvindo, escutando e reagindo. Então, é difícil... *(Idem)*

Wagner Moura é um "homem de boa vontade". Ao longo da carreira entregou-se aparentemente sem ressalvas a todas as "aventuras cinematográficas" que lhe propuseram, sendo a preparação para o filme *Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida* provavelmente a mais radical delas, como veremos no próximo capítulo. Faz tudo com um interesse sincero de aprendizado, mas, sobretudo, movido por uma entrega "incondicional" à

[129] No momento da escritura deste trabalho, o filme ainda não tinha uma data de lançamento estabelecida.

experimentação em busca da "ação perfeita do ator". Não à toa, em sua segunda passagem pelo programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo, a entrevistadora Marília Gabriela (1948) decretou: "você é meio doentinho?" *(sic)* (GABRIELA em entrevista de Wagner Moura ao programa Roda Viva em 2010).

Por outro lado, Wagner considera o diretor a autoridade máxima de um filme. Por isto mesmo, sua "boa vontade" se reflete em uma atitude "positiva" e "propositiva" diante de cada projeto e de todos os diretores com quem trabalha. Ter assumido o papel de diretor em *Marighella*, só reforçou o seu entendimento da importância dos atores na concretização do projeto do diretor. No primeiro trecho abaixo vemos o valor que o ator dá ao projeto do diretor. No segundo, Wagner Moura, agora diretor de *Marighella*, confirmou a importância dos atores para a realização de um filme:

> Antes de fazer o trabalho, eu procuro entender quem é aquele diretor, o que é que ele quer, se eu quero trabalhar com ele, se vale a pena trabalhar com aquele cara. Uma vez aceito o processo, é você tentar ajudar o cara a fazer o filme dele. (...) Eu sirvo ao diretor não no sentido submisso, mas no sentido de que, como protagonista, você tem que ser a força maior para ele. (...) O cara que está à frente da câmera [o ator], ele marca um tom. O protagonista é uma pessoa muito importante em várias camadas. Ele dá o tom de como os outros atores têm que se comportar, um tom geral do que aquele filme vai ser. (...) É claro que eu tenho as minhas próprias ideias, mas eu me policio muito... porque o pior que pode acontecer é o ator que acha que sabe. E aí fica aquele cara chato, indirigível, que está fechado. (...) Eu sempre tento. Às vezes eu não concordo, não acho bom, mas eu tento (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

> [Depois de Marighella] eu passei a entender a importância que um ator tem no *set* de outra maneira: muitas vezes os atores me salvaram, de eu não saber muito como aquela cena ia se resolver e eles chegaram e me apresentaram o caminho. Por isto, eu entendi como isto é importante. Eu já me comportava desta maneira, mas eu entendi como eu posso ajudar o diretor. Tem uma hora que a luz está caindo, faltam cinco minutos pra acabar, o produtor está no ouvido do cara [o diretor]: "tem que acabar". [Nesta hora], se o ator falar: "mas o meu personagem não faria isso e não sei [mais] o que lá". Porra! Você quer alguém que resolva o seu problema, entendeu? Então, eu entendi como um ator pode ser um resolvedor de problemas, no bom sentido. Sobretudo um ator protagonista, você tem uma responsabilidade. Eu não quero nunca ser eu um problema. Eu quero resolver o problema. Mas, claro, respeitando também o meu processo *(Idem).*

4.2 – *Romance* e o "Modelo Clássico" de Criação – Wagner Obedece às Ordens!

Romance[130] é um filme brasileiro de 2008, dirigido por Guel Arraes (1953), que divide o roteiro com Jorge Furtado (1959). No elenco encabeçado por Wagner Moura e Letícia

[130] O filme pode ser visto em no canal Silva Studio II do YouTube. O linque para acesso é: https://www.youtube.com/watch?v=EvMgwpfJoIU. Acesso em: 19 abr. 2024.

Sabatella (1971) estão também Andréa Beltrão (1963), Vladimir Brichta (1976), José Wilker (1946 – 2014) e Marco Nanini (1948), entre outros. Na trama, Pedro, um ator e diretor de teatro, personagem de Wagner Moura, se apaixona por Ana, a atriz com quem está montando, no teatro, uma versão da lenda de *Tristão e Isolda.* Ana é interpretada por Letícia Sabatella. Depois de um breve namoro, o casal se separa, quando Ana é chamada para trabalhar em uma telenovela. Depois de um tempo, ela consegue levar Pedro para dirigir um especial para a TV sobre a mesma lenda de *Tristão e Isolda*. O casal vive vários revezes durante as filmagens do programa de televisão.

A história de Tristão e Isolda, originalmente uma obra literária, retomada na versão teatral vivida por Pedro e Ana dentro do filme de Arraes, assim como sua versão televisiva dirigida pela personagem de Pedro, cuja adaptação transporta a lenda dos amantes infelizes para o sertão nordestino no início do século XX também como parte da trama do filme, gerou um conjunto de estudos acadêmicos voltados para as temáticas ligadas à "metaficção" e suas implicações semióticas. Mas o que nos interessa mais de perto é o trabalho de criação dos atores nas várias situações propostas pelo filme. Neste sentido, há pelo menos dois "registros/estilos de atuação" utilizados pelo elenco em *Romance*: um mais "exagerado e teatral" utilizado pelas personagens Pedro e Ana na construção inicial que fazem da "tragédia" de *Tristão e Isolda* para a montagem teatral que realizam juntos; o outro, quase realista-naturalista, seguindo um modelo de atuação muito parecido com o das novelas televisivas e que acontece sempre que as personagens estão "vivendo" os acontecimentos de suas "vidas reais" dentro do filme. Tudo isto temperado com o que o próprio Guel Arraes convencionou chamar de "anti-ilusionismo", uma das características que o roteirista e diretor considera ser a marca de seu trabalho tanto no cinema como na televisão. Sobre sua "rejeição" ao realismo-naturalismo, Arraes diz:

> Quando eu cheguei na televisão, observei que havia – e ainda há – um domínio do naturalismo. A maior ofensa que você pode dizer para um ator de televisão é: "está muito representado". Na televisão, não se representa, a "representação" é coisa de teatro. (...) A minha opção por trabalhar com o humor (...) está muito relacionada com essa preferência por um modelo de representação anti-ilusionista. O humor é, por si só, meio anti-ilusionista, menos comprometido com encenações realistas; tem uma tendência mais teatral. (...) Na TV, o drama sempre esteve muito associado à novela (...). Tivemos muita resistência quando introduzimos alguns mecanismos anti-ilusionistas – os atores olhando para a câmera, por exemplo – nas novelas de Sílvio de Abreu, como foi o caso de *Guerra dos Sexos* [1983-1984]. Se vocês observarem bem, as adaptações que fizemos têm todas um pouco dessa preocupação de revelar o ator como um ator, de problematizar o que é real e artificial, verdadeiro ou falso. Fui me interessando pela comédia justamente porque ela é metalinguística, porque ela debocha dos códigos vigentes. A comédia favorece não só uma crítica de costumes, mas também rupturas de linguagem (ARRAES *apud* GREGO, 2008, pp. 310-311).

Entender a maneira como Guel Arraes pensa e constrói os seus projetos é importante, pois o diretor não só apresenta um "método" de trabalho que se aproxima muito do que chamo de "modelo clássico", como pretende ter um tal grau de controle sobre todos os aspectos da construção da sua obra que, à primeira vista, pode parecer que não sobra espaço de criação para os demais membros de sua equipe, inclusive os atores. Se, inicialmente, Arraes assumia primordialmente a função de diretor, com o tempo, entendeu que, para aumentar suas possibilidades de definição das obras, deveria "aprender" também a escrever os seus próprios roteiros, ou, ao menos, escrevê-los em parceria. A sua vontade de escrever revela não apenas a necessidade de dominar mais inteiramente o processo de criação, mas também o respeito que o diretor tem pelo roteiro como base para a criação audiovisual. Primeiro ponto que o aproxima do "modelo clássico". Sobre estas questões, ele diz:

> Eu sempre tive muita vontade de escrever roteiros, mas demorei a encarar isso. (...) Começar a escrever os roteiros, renovou em mim a vontade e o prazer de dirigir (...). A possibilidade de refletir, de participar da elaboração do roteiro, mesmo que você não escreva todo, me dá uma liberdade na direção muito grande, que se estende aos detalhes. Quando você não escreve, você tem certos pudores e, às vezes, você tem até uma ideia de direção que o texto não te permite colocar em prática. (...) Na função de diretor, você procura se adequar ao roteiro e aquilo, às vezes, acaba se tornando uma limitação (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p. 302).

Mas, se escrever fazia parte de seu desejo de ganhar maior autonomia como diretor, em seu núcleo de trabalho na Rede Globo de televisão, Arraes acabou por juntar um grupo sólido de escritores que sempre primaram por cultivar uma "escrita coletiva" dos roteiros dos programas gerados para a TV, processo que se estendeu também para os projetos do diretor no cinema e no teatro. Um bom exemplo disto foram as várias versões de *Lisbela e o Prisioneiro*, originalmente uma peça de teatro escrita em 1960 por Osman Lins (1924–1978), que ganhou uma versão na TV Globo em 1993, uma versão teatral em 2000, e outra para cinema em 2003. Em cada uma destas adaptações, Arraes contou com a colaboração de outros roteiristas, tendo trabalhado com Jorge Furtado, Pedro Cardoso (1962) e João Falcão (1958).

Em seu estudo intitulado *Rastros de um processo de criação: o caso Lisbela e o Prisioneiro*, a pesquisadora Aline Grego mostra como o processo de escritura conjunta do roteiro para o filme, por exemplo, envolveu um intrincado jogo de idas e vindas, cena a cena, frase a frase, palavra por palavra "negociadas" entre Guel Arraes e Jorge Furtado. "Eu trabalho muito em parceria, e há parcerias que são fundamentais para mim, como a com o Jorge Furtado" (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p. 303). O seu zelo com a escrita do roteiro mostra o quanto ele entende esta etapa como fundamental na construção geral da obra audiovisual. A

importância que o roteiro assume para a dupla Guel Arraes e Jorge Furtado no processo de criação dos seus filmes fica patente neste depoimento do ator Wagner Moura:

> Você não vai mexer no roteiro de Guel e Jorge, porque a onda deles é essa. (...) Os diálogos são muito importantes para eles. A forma como eles escrevem os diálogos, para eles é muito importante que sejam ditos daquela forma. E você está ali para ajudar aquele diretor específico a fazer aquele filme que ele quer fazer. Você, como ator, tem que fazer isto (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Concluída a etapa da escrita, o diretor inicia uma primeira revisão do roteiro, agora tendo em vista o trabalho de direção. Percorre novamente cena a cena, decidindo os desenhos de cada uma, os movimentos dos atores e a decupagem no sentido de potencializar a captação das imagens. Isso gera uma outra versão do roteiro que, para além da descrição das cenas e do texto das personagens traz, em paralelo, toda a movimentação destas personagens durante as suas falas. Neste processo, algumas coisas são alteradas em relação ao original. "Muitas vezes, quando você está pensando a direção de uma cena é que você percebe que é preciso, por exemplo, alongar uma fala para permitir o tempo de deslocamento do personagem até um determinado ponto. Nesse vai e vem com o texto, (...) eu acabo decorando tudo, até as falas dos atores" (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p. 303). O processo de preparação de Guel Arraes antes de iniciar os ensaios é extenso e minucioso, como podemos constatar por sua fala a seguir:

> Quando dirijo, eu me oriento muito por um tipo de marcação meio pessoal. Cada fala é articulada com a descrição do tipo de ação que deve acompanhá-la e, geralmente, cada ação sugere um plano diferente. Coloco rubricas nas falas em negrito – e aquilo que está em negrito é o que o personagem está fazendo quando está dizendo aquela fala. Praticamente, cada uma dessas falas é um plano, mas eu não tenho um enquadramento prévio definido. Eu começo a fazer essas marcações, cena por cena, pelo menos uns dois meses antes da filmagem (ARRAES *apud* GREGO, pp. 297-298).

A seguir, vemos um exemplo de uma cena do filme *Romance* que mostra como o diretor trabalha o roteiro antes de iniciar o processo de ensaios, incluindo, além das falas, também as movimentações detalhadas dos atores e informações técnicas. No primeiro segmento intitulado "roteiro original", vemos uma das cenas do filme em seu formato final, quando da escritura do roteiro. Nele, temos apenas algumas orientações gerais de cena e as falas das personagens. No segundo trecho, intitulado "roteiro com marcações de Guel Arraes" aparecem em negrito, os movimentos de cena e as ações que devem acompanhar as falas das personagens. É com esta segunda versão do roteiro que os atores trabalham quando do início do processo de

ensaios.[131] É importante observar que, em princípio, quanto mais Arraes avança nas definições de uma "partitura de movimentos e gestos" para os atores, menos espaço sobra para que estes interfiram na construção da obra. Seguem as duas versões de uma cena do roteiro do filme *Romance*, uma sem e a outra com as indicações das ações para os atores.

Roteiro Original

CENA 20 – TEATRO – BASTIDORES

Na saída de cena os atores confraternizam.

ANA (Para Afonso, declamando)

E a paixão há de ser como a noite (pausa)... eterna.

AFONSO

A pausa não precisava ser tão longa.

ANA

Foi perfeita. Foi no tamanho... pausa... perfeito.

AFONSO

Tem razão.

ANA

Foi lindo.

AFONSO

Foi.

ANA

É só isso que você tem para me dizer? "Foi". Três letras, uma para cada mês de ensaio.

AFONSO (Recitando)

[131] Este exemplo foi retirado de um artigo escrito por Lígia Borba na RUA – Revista Universitária do Audiovisual publicada pelos alunos do Curso de Imagem e Som da Universidade Federal de São Carlos. Originalmente, a coluna intitulada "Roteiro Original" aparecia em paralelo à coluna intitulada "Roteiro com marcações de Guel Arraes" o que facilitava a visualização das indicações do diretor para os atores. Aqui, optei por apresentar uma após a outra por uma questão de diagramação. No exemplo, a personagem masculina aparece com o nome de "Afonso", mas, no filme, a personagem interpretada por Wagner Moura passou a se chamar "Pedro".

“Que importa o som da minha voz? É o som do meu coração que devíeis ouvir”.

FERNANDA (Entrando)

O Danilo Brezzi está lá fora esperando pra falar.

ANA

É?!

FERNANDA (Para Afonso)

Vai produzir a próxima novela das sete, capaz de lhe convidar pra dirigir.

AFONSO

Parei com televisão. Não tenho mais nem aparelho.

ANA

Tem, sim.

AFONSO

Mas não vejo.

ANA

Vê, sim, mais que eu.

Roteiro com marcações de Guel Arraes

CENA 20 – TEATRO – BASTIDORES

Na saída de cena os atores confraternizam.

/... luzes do espelho do camarim em primeiro plano, “adivinhamos” Ana e Afonso em segundo plano no reflexo do espelho, beijando-se; som dos aplausos sumindo em fade out. /

ANA (Para Afonso, declamando)
/saindo do beijo/ E a paixão há de ser como a noite (pausa) **/beija novamente. Sai do beijo e diz o final da fala ainda abraçada, tombando a cabeça pra trás como se desmaiasse de êxtase/** ... eterna.

AFONSO

A pausa não precisava ser tão longa.

ANA

/ "acorda", fala pertinho dele/ Foi perfeita. **/se afasta numa pirueta, dançando de brincadeira/** Foi no tamanho... **/congela dando um breque/** pausa... **/larga-se numa cadeira, de costas pra ele/** perfeito.

AFONSO

Tem razão.

ANA

/encosta-se no espaldar da cadeira, jogando a cabeça pra trás, olhando pra ele, estendendo os braços pra chamá-lo/ Foi lindo.

AFONSO

/se aproxima por trás, curva-se beijando-a/ Foi.

ANA

/os dois ficam com os rostos bem juntinhos, invertidos/ É só isso que você tem para me dizer? "Foi". **/senta, vira/** Três letras, uma para cada mês de ensaio.

AFONSO (Recitando)

/**pega a mão dela, beijando-a e ajoelhando-se ou curvando-se, teatral/** "Que importa o som da minha voz? É o som do meu coração **/põe a mão dela no coração dele/** que devíeis ouvir". **/beijam-se/**

FERNANDA (Entrando)

/fecha a porta, entra, tudo rápido, meio excitada/ O Danilo Brezzi está lá fora **/off sobre os dois, Ana saindo do beijo, atenta, Afonso se ergueu/** esperando pra falar.

ANA

/levanta pra se arrumar/ É?!

FERNANDA (Para Afonso)
Ele produz "Pérolas e Porcos", **/Afonso está passando pro lado dela que se vira pra ele, vai saindo/** a novela das sete.

AFONSO
Não vejo televisão. Não tenho nem aparelho.

/Fernanda saiu fechando a porta/

ANA
/soltando os fechos do vestido/ Tem, sim.

AFONSO
Mas não vejo.

ANA
Vê, sim, mais que eu.

Na plataforma do YouTube encontramos dois vídeos: no primeiro vemos um ensaio desta cena realizado no cenário onde as personagens de Afonso (no filme a personagem acabou recebendo o nome de Pedro) e Ana estão montando sua versão teatral de Tristão e Isolda; no segundo, vemos a cena conforme ficou editada na versão final do filme, rodada no camarim do teatro de Pedro e Ana, conforme previsto pelo diretor no "roteiro com marcações de Guel Arraes". É interessante observar que, na versão do ensaio, a cena já está muito próxima do que foi imaginado originalmente pelo diretor, mas apresenta pequenas diferenças. Já na cena que aparece no corte final de *Romance*, vemos que Guel Arraes "limpou" todas as pequenas imprecisões, ajustando o tempo dos diálogos e das ações dos atores e garantindo o formato final na edição.[132] Isto deixa claro que quando inicia os ensaios, o diretor já tem uma ideia bastante definida de como o filme deverá ficar na edição final, o que reforça a ideia de que, nos processos

[132] O linque para ver o ensaio da cena em questão aparece no canal Filmeromance do YouTube no linque: https://www.youtube.com/watch?v=MmVAdl_iFQE. A cena de fato editada no filme está disponível no mesmo canal em: https://www.youtube.com/watch?v=yZ26Qu2jKqw. Acesso em: 29 abr. 2024.

dirigidos por Guel Arraes, a maior parte das definições já está dada a priori e a colaboração dos atores, por mais que ocorra, fica limitada à disposição ou não do diretor para modificar o que já está definido. Sigamos...

O trabalho do diretor com os atores começa com leituras de mesa nas quais ele procura instruir o elenco sobre as intenções e as relações entre as personagens a cada cena, incluindo os subtextos das falas.[133] Vencida esta etapa, as cenas são ensaiadas efetivamente: com o texto e as intenções entendidos, trabalha-se as movimentações das personagens, muitas vezes já levando em consideração os planos que serão usados na captação das imagens. Tudo é feito com bastante antecedência em relação às filmagens de forma a diminuir o espaço para os imprevistos. "Não trabalho muito com improviso. (...) Reconheço que não sou bom improvisador. (...) Por conta disso, eu trabalho o máximo possível com antecedência" (idem, p. 298). O ator Wagner Moura que logo antes de protagonizar *Romance* tinha passado pela experiência do filme *Cidade Baixa*, relata o contraste entre o processo dos dois filmes:

> Eu estava vindo de Cidade Baixa... era a primeira vez que eu tinha trabalhado com Fátima [Toledo], era um negócio meio solto e a gente criava, improvisava, criava as falas. (...) Nada mais diferente disso do que o que Guel faz. Eu dizia pra Guel: "a labuta aqui é fala a fala!". Porque (...) ele monta os filmes na cabeça dele, o filme está montado, já. Então, ele dizia assim: "Nessa fala quando você disser isto, você pega o copo... Toda a movimentação que os atores fazem na cena, nada é espontâneo. Tudo é marcado por Guel. Então, a gente fazia estas leituras, discutia a intenção dos personagens e não havia muita margem para mudanças... você tinha que dizer a fala como ela era, porque ele e Jorge Furtado escreviam as falas já muito na intenção da montagem... (...) E atrelado a forma de dizer as falas tinha todo o gestual. Era isto, as falas eram atreladas aos gestos porque assim ele podia montar. (...) Você vê a estética de Guel e ele corta o tempo todo. É muito corte, é tudo muito picotado. Tinha cena que a agente fazia um pedaço da cena aqui e aproveitava o mesmo fundo e fazia outra cena, pra aproveitar o fundo que era o mesmo, é muito pragmático (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

O processo meticuloso de trabalho que Arraes estabelece tanto nas leituras, quando ele dá todas as diretrizes sobre as relações e as intenções das personagens, quanto nos ensaios de cena, nos quais ele define minuciosamente a movimentação dos atores, também se revela nas falas que seguem: a primeira do ator Rogério Cardoso (1937 – 2003) que trabalhou com o

[133] Os dois linques que seguem mostram o processo de "leitura de mesa" realizado por Guel Arraes com outra cena do filme *Romance*, envolvendo os atores Wagner Moura e Letícia Sabatella. No primeiro, temos uma leitura dos atores. No segundo, Arraes sugere uma nova leitura da mesma cena. Apesar do som ruim do vídeo no YouTube, dá para perceber que a primeira fala do diretor no segundo vídeo é: "vamos ler essa [cena] de novo?". Mas antes de iniciar a nova leitura, Arraes procura instruir os atores sobre suas intenções na cena em questão. O vídeo também intercala as instruções de Arraes com trechos da cena como ela aparece na edição final do filme. O linque para a leitura de Wagner e Sabatella está no canal Filmeromance do YouTube no endereço que segue: https://www.youtube.com/watch?v=YycZt0WWRgA. O linque para as instruções do Arraes intercaladas com a cena editada no filme está no mesmo canal em: https://www.youtube.com/watch?v=AZUBXJ4P3x0&t=9s. Acesso em: 29 abr. 2024.

diretor no seriado *A Grande Família*, exibido de 2001 a 2014 pela Rede Globo de televisão; o segundo, do ator Matheus Nachtergaele (1968), falando do processo que viveu nas filmagens de *O Auto da Compadecida* (2000), com direção de Guel Arraes:

> Ele é muito rápido... As frases dele são sempre curtas [e tem sempre] muito texto... Então, [o ator] tem que estar muito afiado [e] tem que dizer exatamente aquilo que está escrito. Você pode até mudar, mas desde que você converse com ele. Ele gosta de gente criativa e não tolhe o ator. Só que o ator tem que andar na métrica dele. Então. Ele é maestro mesmo. Por isso que dá certo, fica afinado, o elenco todo afina... o conjunto afina (CARDOSO *apud* GREGO, pp. 244-245).

> Com o Guel eu tenho um tipo de parceria interessante também, mesmo sendo projetos idealizados por ele (...). Quando eu chego, o texto já tá decupado, e ele filma como ele decupa. (...) É muito gostoso, porque ele ensaia. Aí, terminou o ensaio com você: "Tchau!" O que ele ensaiou com você é o que ele vai filmar. Então, você fica com uma lembrança emocional, intelectual, física do que você fez. Aí tem a adrenalina do *set*, você ensaia um pouco e roda. E tá feito. Mas tá tudo combinado (NACHTERGAELE *apud* SILVA, pp. 107-108).

Arraes justifica esta maneira de conduzir o trabalho em função do fato de as produções não apresentarem, em geral, condições para um longo processo de criação que envolva todos os artistas implicados no projeto do filme. "Para que um improviso dessa natureza dê certo, eu acho que o processo tem que ser coletivo, tem que começar do zero e criar junto com a equipe e com o elenco, o que nem sempre é possível pelas condições de produção" (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p. 298). Além disso, o diretor acredita que, por trabalhar geralmente com comédias, isso traz a possibilidade de uma construção mais "mecânica", pensada *a priori*, não havendo necessidade de deixar esta criação para a hora da filmagem. "Dá para levar tudo pronto." Por isto mesmo, "acaba não tendo muito espaço para improvisação" (*Idem*, p. 298). Ainda assim, Arraes tem plena convicção de que seu processo de trabalho, mesmo no que diz respeito à criação dos atores, é um processo de criação coletiva. E explica:

> Quando parto para filmar, eu já pensei tanto tempo naquilo – fiquei dois, três meses trabalhando aquele roteiro – que acho difícil que, num processo de um mês de filmagem, possam surgir ideias muito melhores do que aquelas que já tivemos nesse processo de preparação. [No entanto], quando a situação de encenação dos personagens está bem colocada, naturalmente ela já vai sugerindo coisas. Algumas *gags*[134] surgem no momento de composição dos detalhes, dependendo dos atores. Dentro dessa situação já bem definida, a construção do personagem é o trabalho do ator, ainda que ele discuta comigo se fica melhor de um jeito ou de outro, se faz mais rápido ou mais lento. Aliás, costumam brincar comigo dizendo que eu pareço um diretor de Fórmula 1: quanto mais rápido melhor! (ARRAES *apud* GREGO, 2008, pp. 298-299)

[134] "*Gag* é a inserção de um improviso do ator, quer de texto, quer de concepção cênica, um gesto ou um cacoete, por exemplo" (GREGO, 2008, p. 245).

Ainda que de fato admita pequenas alterações por parte dos atores na hora das filmagens, fica claro que o diretor não acredita que ideias pensadas sob a pressão que se instala no *set* de filmagens possam ser mais significativas que aquelas que ele estudou e ensaiou minuciosamente nos meses que antecedem as gravações. Neste caso, a interferência dos atores no processo só pode ser percebida em pequenos detalhes, "a exemplo da substituição de uma palavra por outra, ou do deslocamento na ordem de uma frase, ou mesmo no acréscimo de um cumprimento, de um gesto" que não estava previsto no "roteiro com marcações" entregue inicialmente aos atores pelo diretor (GREGO, 2008, p. 245). Mesmo assim, tais alterações não representam mudanças significativas, contribuições dos atores como coautores da obra. "A concepção prevista pela direção para as personagens ou mesmo para o ritmo da cena é mantida, o que reforça a ideia de organização e controle do diretor em sua obra" (*Idem*, p. 245). Para garantir o resultado final pretendido em *Romance,* Guel Arraes ensaiou fala a fala, cena a cena antes de iniciar as filmagens, como nos conta Wagner Moura:

> A gente ensaiou [num teatro] no centro do Rio. Se eu não me engano, a gente passou o filme inteiro como se fosse uma peça de teatro, (...) com as marcações de Guel, (...) tudo absolutamente marcado. Mas interessante... eu achei um barato. E, claro, tinha aí toda a minha admiração por Guel e pelo que ele representou pra mim com *Armação Ilimitada* [1985-1988], *TV Pirata* [1988-1992] e *A Comédia da Vida Privada* [1995-1997]. Era o cara que revolucionou a televisão pra minha geração. (...) Eu tomei como uma oportunidade de aprender uma coisa nova e de trabalhar com um diretor diferente. A minha natureza, eu acho que é de mais soltura, sem marcação. Quando eu dirigi *Marighella*, eu queria os atores livres, soltos, improvisando cada *take* diferente do outro, e por isto a câmera na mão é importante porque aí, se o cara não quer estar aqui, a gente vai atrás dele. O ator é quem leva o nosso olhar atrás dele. No caso de Guel é o contrário, a câmera é quem diz para o ator onde ele tem que estar e o que ele tem que fazer (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

O último elemento do processo de trabalho utilizado por Guel Arraes que afeta diretamente a criação dos atores é a predileção do diretor por planos muito curtos que são, em geral, editados em ritmo acelerado. Os planos curtos fragmentam a cena em pequenos pedaços, dificultando uma construção que dê continuidade às ações e intenções dos atores. Ao contrário, planos longos, ou os chamados planos-sequência que deixam a cena acontecer diante das câmeras sem interrupções facilitam a construção atoral. Como eu disse, quando filma em planos curtos, Arraes já está, de certa forma, antecipando a edição que vai realizar. Neste caso, o elenco tem, mais uma vez, que se adequar ao que foi imaginado pelo diretor. É mais difícil fazer proposições dentro de uma concepção que já se apresenta bastante fechada em direção a um resultado premeditado. Sobre esta questão, Arraes afirma:

> O uso de planos curtos é uma marca do meu modo de dirigir tanto na TV quanto no cinema. Já me criticaram por esse estilo de direção na televisão porque dizem que, na TV, as pessoas não prestam muito atenção e, quando os planos são muito curtos e a edição ágil, perde-se muita coisa. Também já me criticaram no cinema por usar planos curtos porque dizem que cinema é lugar de planos longos. Não concordo com isso. Para mim, muito da lentidão dos filmes esconde, na verdade, a falta de ideias. Eu acho muito difícil um diretor fazer planos longos com muitas ideias, e quando ele consegue isso é louvável, você tem planos com muita densidade, muita elaboração, uma intuição incrível. Confesso que nem sei fazer isso, mas acho que muitos que têm a pretensão de fazer também não sabem. Eu corto muito porque a minha direção é mais aparente, é até meio infantil. É meio burlesca, mas isso não significa que ela não seja pensada, ela é trabalhada de alguma maneira (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p. 299).

Em entrevista a esta pesquisa, o ator Wagner Moura salientou que, dado o fato de Guel Arraes já ter o formato final do filme planejado antes mesmo de começar os ensaios, o resultado obtido é de uma obra absolutamente "construída". Por mais fluída e orgânica que possa parecer, não se trata de "um pedaço da vida", como, aliás, o próprio Arraes faz questão de frisar: "a minha opção por trabalhar com o humor (...) está muito relacionada com essa preferência por um modelo de representação anti-ilusionista" (ARRAES *apud* GREGO, 2008, pp. 311). Mas, apesar de todas as definições fornecidas de antemão por Arraes, Wagner acredita que o ator permanece como um cocriador da obra. Nos dois trechos abaixo, o ator expõe sua visão do processo que viveu em *Romance*:

> Eu acho que é um filme mais construído, ele é todo construído. Eu não me lembro bem como eu fiz este filme, mas eu suponho que eu devo ter ido na onda de Guel, o que eu fiz foi analisar fala a fala, e fazer um tipo de análise mais clássica, de intenção, de objetivos de personagem, o que é que ele quer nessa cena, o que é que esta fala quer dizer. Eu acho que foi assim que eu fiz. (...) foi um processo mais, stanislavskiano talvez, mais construído. (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa)

> [Sobre a sua participação na criação do filme]: Pra começar sou eu ali. É um personagem que eu interpretei. (...) E eu usei as minhas emoções também. (...) [Por outro lado], eu não acho que você fez menos quando você diz as falas do jeito que elas estão e o cara te manda pegar o copo naquela hora. (...) Eu não acho que isto faz você menos criador do que um filme em que você está solto, livre e improvisa e fala o que você quer. Eu não acho que uma coisa é menos do que a outra. Eu acho que são processos diferentes *(Idem)*.

4.3 – Deus é Brasileiro e a Variação do "Modelo Clássico" – Wagner Permanece Obediente?!

Deus é Brasileiro[135] é um filme de 2003, dirigido por Carlos Diegues. No elenco estão Antônio Fagundes (1949), Wagner Moura, Paloma Duarte (1977), Stepan Nercessian (1953) e Bruce Gomlevsky (1974), entre outros. Na trama, Deus, decidido a tirar férias bem longe dos seres humanos, resolve vir à terra, mais especificamente ao Brasil, país muito religioso, para encontrar um substituto, um candidato a santo, para este seu período de descanso. Aqui ele acaba sendo ciceroneado por Taoca, um pescador espertalhão que vê no encontro com o Todo Poderoso a oportunidade de se livrar de seus problemas materiais. Frustrado em sua tentativa de encontrar um santo brasileiro que o substitua, Deus volta para o céu, deixando o Brasil e o mundo seguirem em sua "desordem" habitual.

O filme é o que se convencionou chamar um *road movie*, ou "filme de estrada", no qual as personagens costumam deixar o seu ambiente familiar, o espaço em que habitam, e empreendem uma jornada que as expõem a situação diferentes das que costumam viver em seus cotidianos. Segundo informa o diretor Cacá Diegues em seu livro *O Diário de Deus é Brasileiro*, a equipe rodou cerca de dezoito mil quilômetros entre os estados brasileiros de Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Tocantins para a realização do filme. Nele prevalecem as filmagens externas, muitas vezes enfrentando condições inóspitas, em locações distantes dos grandes centros urbanos. Em um filme deste tipo, por mais que se planeje todas as ações em seus mínimos detalhes e com muita antecedência, é quase inevitável que uma quantidade maior de imprevistos interfira na realização do que foi planejado de início. "Incorporar, assim, o que encontramos pelo caminho é o que há de mais fascinante num filme de estrada. Nesse gênero de filme, o que se passa à margem da estrada é tão importante quanto o que rola no leito da estrada" (DIEGUES, 2003, p. 49). Por isto mesmo, em *Deus é Brasileiro* há um equilíbrio tênue entre tentar evitar os imprevistos ao longo do caminho e deixar que o inusitado invada o filme:

> Este filme foi muito bem preparado, tanto que ele resultou em uma coisa muito próxima do seu projeto [original]. (...) [Por outro lado] o filme de estrada me permite um método de trabalho que eu gosto muito que é o improviso. Uma vez o Fellini falou: "eu improviso o tempo todo, mas antes ensaio bastante". E é mais ou menos isso o que eu acho que deveria acontecer: você ensaia, tem uma estrutura, sabe o que você quer dizer com aquele filme, mas deixa que as coisas entrem no seu filme (...). É importante que o 'acidente' entre no filme, que as coisas que você não previu contaminem o filme. [Na estrada] uma porção de coisas começam a acontecer que você não estava prevendo e que, às vezes, são muito mais importantes que aquelas que você previu fazer (DIEGUES em entrevista nos extras do DVD do filme).

[135] O filme *Deus é Brasileiro* pode ser visto no canal Tekgamer TDL do YouTube por meio do linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=f1j14KC56Pc&t=153s. Acesso em: 23 abr. 2024.

Estar "aberto ao inusitado" é também estar aberto ao "inusitado" que a sua equipe e o seu elenco propiciam. Esta é a primeira grande diferença entre os filmes *Romance* e *Deus é Brasileiro*: no primeiro, por mais que o episódio das filmagens da lenda de Tristão e Isolda que a personagem Pedro (Wagner Moura) dirige para o especial de TV tenha sido rodado em cenas externas na cidade de Cabaceiras, no estado da Paraíba, ainda assim, a maior parte das sequências do filme se constitui de cenas internas, nas quais o controle sobre as filmagens tende a ser maior. Já em *Deus é Brasileiro*, as externas prevalecem e, como narra o diretor em seu diário do filme, as condições adversas impostas pelos espaços de filmagem foram, muitas vezes, determinantes. Tais adversidades mobilizarão, como veremos, toda a equipe e o elenco na solução dos problemas enfrentados, aumentando a interferência de todos na criação da obra. Um bom exemplo destas dificuldades enfrentadas em locações inóspitas, foi o das filmagens náuticas realizadas na foz do Rio São Francisco:

> Por causa das ondas do rio, estava difícil filmar os *closes* de Taoca (Wagner Moura) e a masturbação dentro da canoa. (...) [Em função disto] mandei colocar a canoa na praia apoiada sobre boias e a câmera um pouco baixa, o suficiente para não deixarmos de ver o rio ao fundo. Reproduzindo manualmente o leve balanço da canoa no rio, filmamos em paz os planos programados. Dentro do mesmo princípio, avisei que fincaremos na areia da praia, quando for o momento, o mastro afundado.[136] Atirando [a lente da câmera] contra o céu, poderemos filmar os planos próximos de Fagundes no mastro. No caso dos planos gerais que vão dar sentido à sequência, não temos como fugir do rio, somos obrigados a ficar mesmo ao sabor de seus caprichos. (...) A corrente estava sempre a levar a canoa de Taoca para longe de onde a tínhamos colocado, em função do enquadramento desejado. Nos planos abertos, ninguém podia segurá-la, sob pena de aparecer em quadro. Foi preciso ancorá-la. Mas a corda que a prendia à âncora acabava aparecendo em quadro, quando filmávamos simultaneamente a proa e a popa da canoa. A solução mais fácil seria filmar assim mesmo e deixar para apagar a corda digitalmente (...). Para os atores, deve ter sido tormentosa a concentração para a sua representação, ao sabor de tantas variáveis difíceis de se coordenarem. Distante de nós, no meio do vento batido que dispersa os sons, eles recebiam ordens pelo megafone ou por um rádio que, como costuma acontecer, nem sempre funcionava (DIEGUES, 2003, pp. 186-187).

Ainda como consequência de se tratar de um "filme de estrada", e também em função da necessidade de baratear os custos, além de dar maior verossimilhança a cada situação vivida pelas personagens principais ao longo do trajeto percorrido por elas no filme, a produção de *Deus é Brasileiro* preferiu arregimentar muitos dos seus atores coadjuvantes e figurantes entre moradores das regiões onde o projeto foi rodado. Isto também interferiu no trabalho de atuação pois, ao lado de artistas profissionais e experimentados como Antônio Fagundes e

[136] Para as tomadas em plano mais geral, o mastro em que Deus aparece pela primeira vez para Taoca, e também na sua despedida, foi fincado na enseada do Cabeço, próximo à margem sergipana da foz do Rio São Francisco. Para todas as filmagens na foz do rio, a produção do filme teve o apoio de uma engenheira náutica que informava as correntes fluviais e marinhas, além das tendências dos ventos na região.

Paloma Duarte, a criação das cenas incluiu atores sem formação e experiência prévias, o que alterou substancialmente o trabalho, arrastando-o, vez ou outra, para situações que fogem ao controle do diretor e da produção do filme. Neste sentido, uma das situações mais difíceis enfrentadas pela equipe aconteceu nas filmagens na favela de Brasília Teimosa, na cidade do Recife:

> Começamos a filmar em Recife pela favela de Brasília Teimosa, a maior da cidade, formada por casas de palafita à beira-mar. É difícil filmar numa comunidade que nunca viu uma câmera na vida. Ainda mais com a presença de uma estrela como Antônio Fagundes, capaz de provocar uma comoção popular. Sua entrada na favela, caminhando do carro ao local de filmagem, foi uma verdadeira epopeia. Selecionada ali mesmo, a figuração foi difícil de ser dirigida, menos por falta de disciplina do que pela consciência que tinham do que estava sendo feito. Os moradores de Brasília Teimosa nunca filmaram, mas vêem televisão toda noite e idealizam como ela dever ser feita (DIEGUES, 2003, p. 89).

Ao analisar as imagens captadas nas difíceis condições em que foram feitas as filmagens da favela, Diegues sentiu falta de planos que registrassem as reações dos moradores ao monólogo de Deus. Por isto, no dia seguinte, voltou à Brasília Teimosa, convocou alguns moradores que já haviam participado das filmagens no dia anterior para completar o material. Tanto o trabalho com atores "não profissionais" quanto as situações excepcionais de filmagens como esta ocorrida na favela do Recife inexistem no filme *Romance*, o que dá ao seu diretor um controle muito superior das encenações no *set* e da captação das imagens. Apontada esta diferença fundamental entre os dois filmes qual seja, *Deus é Brasileiro* ser um "filme de estrada" enquanto *Romance* não o ser, vejamos como se mostra a comparação entre eles em algumas de suas etapas de produção...

Como no caso de *Romance* que parte de uma obra literária, a lenda de Tristão e Isolda, *Deus é Brasileiro* tem seu roteiro adaptado do conto intitulado *O Santo que não Acreditava em Deus*, de João Ubaldo Ribeiro (1941–2014). À semelhança do filme de Arraes, trata-se de um roteiro escrito com colaboradores: além de Cacá Diegues, o próprio escritor do conto e também João Emanuel Carneiro (1970) e Renata Almeida Magalhães (s.d.) são coautores do roteiro (do filme). Assim como Arraes, Diegues considera o roteiro de grande importância para a realização de um filme. Além de buscar a ajuda de colaboradores, sobre *Deus é Brasileiro*, o diretor diz: "só começamos a produção do filme quando o roteiro já estava em seu décimo primeiro tratamento[137]" (DIEGUES, 2003, p. 10). E esta versão serviu de base para o trabalho de ensaios realizado com os atores no Rio de Janeiro antes das filmagens, além

[137] Tratamento é o nome que se dá para cada nova versão do roteiro do filme a qual apresenta modificações em relação ao tratamento anterior.

de orientar toda a pré-produção (do filme) como a pesquisa das locações, muitas definições da direção de arte e as pesquisas e experimentações para a realização dos "efeitos mecânicos" que foram utilizados para criar as cenas dos "milagres" realizados por Deus no filme.

No entanto, diferentemente de Arraes que, pelo exemplo estudado, parece tentar aproximar ao máximo o filme editado das cenas como foram previstas inicialmente, durante todo o processo de filmagens, mesmo que procure manter muitas das coisas que idealizou inicialmente no texto, Diegues costuma sempre reescrever as cenas do roteiro, modificando-as de acordo com os acontecimentos do dia a dia das gravações. Em outras palavras, enquanto Arraes filma e edita as cenas quase da maneira como as escreveu, Diegues, mesmo reconhecendo a importância do roteiro (para o filme), trabalha com ele de uma maneira mais "livre". Sobre a importância do roteiro, Diegues diz:

> O bom roteiro é aquele que nos guia deixando margem a um filme inesperado. (...) Filmando *Deus é Brasileiro*, vejo todo dia como muitas vezes uma ideia nova, um sentimento imprevisto, um simples gesto do ator, a emoção provocada por um objeto, o inesperado, enfim, substitui muita rubrica e muito diálogo de roteiro, acrescentando um dado novo que enriquece o que está sendo narrado. Ou mesmo, muitas vezes, modificando-o de forma radical para melhor. Evitar essa espécie de milagre é lutar contra o frescor da vida (DIEGUES, 2003, p. 219).

Apesar disto, há momentos das filmagens de *Deus é Brasileiro* em que o diretor não se mostra disposto a modificar o roteiro, sobretudo quando isto atinge algum elemento que considera importante na construção (do filme) da obra. Um bom exemplo disto aconteceu quando recusou a tentativa de Wagner Moura e Paloma Duarte de mudarem o "tom" da interpretação da última cena do filme. "Não desejava fazer daquela uma cena sentimental, uma declaração de amor romântico. Nem a desejava sexy, (...) com afagos, olhares calorosos e beijo na boca. (...) Como estava no roteiro, queríamos o casal perdido no meio do mar, unido por um novo sentimento, sem rumo (*Idem*, p. 277)".

Por outro lado, sempre que percebe que um ator está em um dia inspirado, Diegues procura ficar atento às suas criações, incorporando ao máximo os eventuais improvisos, como no caso das cenas gravadas dentro de um ônibus em direção ao sertão, descritas no primeiro trecho abaixo. Neste dia, o diretor informa que Wagner Moura estava "especialmente criativo" *(sic)*. No segundo trecho, vemos a resposta de Wagner Moura à questão da sua "criatividade" no *set* de filmagens de *Deus é Brasileiro*. A discussão mostra como um "pouco" de liberdade dada pelo diretor pode ser transformada em um razoável conjunto criativo de falas, gestos e intenções, quando o ator é propositivo:

> Embora respeite sempre a estrutura do texto original, Wagner raramente o repete de um mesmo modo nas diferentes tomadas de um mesmo plano. Ele não resiste a mudar umas palavras, acrescentar uma expressão regional, uma onomatopeia, um muxoxo. Às vezes, quando é inspirado e bem-humorado, o procedimento enriquece a cena. (...) Com a lucidez e o controle que a experiência lhe deu, Fagundes percebeu que Wagner estava inspirado e que eu estava gostando do que fazia, se esforçou para não o obrigar a modificar sua interpretação e fez isso com toda a discrição. Uma dupla de atores iluminada (DIEGUES, 2003, p. 264).

> Eu acho que a gente tem que estar vivo na cena. Não é uma preocupação, eu não faço o outro *take* pensando: "agora eu vou fazer diferente". Mas eu estou sempre aberto ao que estou sentindo na hora. Eu também não fico preocupado em fazer igual, não. Na hora, o cara te fala uma coisa e você já ouve de um jeito diferente. Na hora em que você está fazendo, você está vivo ali. Uma coisa muito perigosa é você querer, porque o teatro ensina muito isto, quando você conquista uma coisa que é boa, você quer reter aquilo, e você quer fazer aquilo funcionar todo dia. E aí você perde a oportunidade de estar aberto para em outro dia aparecer outra coisa, tão boa quanto ou até melhor (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

A liberdade dada a Wagner implicou, claro, em uma disposição para adaptar o roteiro. Mas, mesmo que se permita alterá-lo durante todo o processo, é evidente que Diegues entende a importância que este tem para o filme. Por isto mesmo, investiu pesadamente na pré-produção de *Deus é Brasileiro*, procurando, assim, garantir a realização do filme idealizado inicialmente. Esta valorização do texto original é uma característica que aproxima o trabalho do diretor do que chamei de "modelo clássico" de criação (para o filme) da cena no audiovisual. Neste sentido, outro procedimento que contribui para esta aproximação com o "modelo clássico" é o grande conjunto de ensaios que Cacá Diegues realizou ainda no período de pré-produção com todos os atores que selecionou no Rio de Janeiro. Nos ensaios, apresentou sua (a) visão para o projeto, realizou leituras de mesa, discutiu as personagens, suas relações e a trajetória de cada uma delas ao longo da trama, ensaiou as cenas e testou as traquitanas criadas pela equipe técnica para a realização das situações de "milagres/mágicas" empreendidas por Deus no filme, como, por exemplo, a cena de levitação de Madá, personagem de Paloma Duarte.

Com relação a este período de trabalhos ainda no Rio de Janeiro, antes das filmagens ocorridas em Tocantins e nos estados nordestinos, é preciso fazer uma ressalva: no livro *O Diário de Deus é Brasileiro*, Diegues informa claramente que ensaiou as cenas do roteiro. Este é um elemento fundamental que o aproximaria do "modelo clássico", como eu disse. No entanto, em entrevista a esta pesquisa, Wagner Moura disse que não se lembra de este trabalho na Cidade do Rio de Janeiro ter incluído ensaios das cenas. A informação do diretor vem de um livro escrito a partir de anotações feitas à época, durante o processo de produção do filme. Já Wagner fala sob a distância do tempo, uma vez que o processo se deu há mais de vinte anos. Por isto mesmo, opto pela informação de Diegues. Seja como for, sobre o processo de trabalho no Rio de Janeiro Wagner diz:

> Eu me lembro que a gente estava num hotel em que a gente fazia leituras. E era mais Cacá explicando como ele via o filme... Eu me lembro que Fagundes reclamava: "mas porque é que não tem isso?" Aí, Cacá falava: "Não, mas eu vou fazer". E, aí, Fagundes: "mas não está aqui no roteiro! Eu quero que isto esteja no roteiro". Cacá: "não, mas quando a gente fizer, vai ter" *(risos)*. E eu me lembro de ver muita discussão, no bom sentido, entre Fagundes e Cacá sobre que tipo de filme era aquele. (...) Naquela época eu queria mais era fazer aquele filme, podia ser de qualquer jeito, qualquer coisa que Cacá quisesse, eu ia fazer *(risos)*. Eu acho que Fagundes não tinha saco pra esse negócio de ensaiar. Ele falava: "aqui a gente está em um hotel, porra! Quando chegar lá, vai ser outra coisa. Na hora, a gente faz". Eu sentia que ele estava fazendo [os ensaios] em deferência ao Cacá, mas sem muita paciência... (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Os embates entre Diegues e Fagundes interessam do ponto de vista das contribuições na criação do filme. Por isto, votarei ao assunto oportunamente. Por hora, acho importante frisar que, segundo o próprio diretor, o processo de ensaios serve, sobretudo, para que ele possa conhecer melhor os seus atores e entender como tirar o máximo de cada um no momento das filmagens. Isto lembra muito a primeira etapa do trabalho que a preparadora de elencos Fátima Toledo faz com seus atores, como veremos. "É sobretudo para isso, para melhor conhecê-los e para encontrar a melhor maneira de abordá-los que costumo promover muitas leituras e conversas durante a pré-produção" (DIEGUES, 2003, p. 54). Note-se que Diegues trouxe seus atores para o trabalho ainda no período de pré-produção, quando muitas das decisões criativas do filme estão em discussão, potencializando, portanto, a possibilidade de interferência do elenco na criação do filme. Além disto, como podemos observar pela fala da atriz Paloma Duarte abaixo, é sobretudo nos ensaios que o diretor busca, entre outras coisas, ajudar os atores a construírem mais solidamente suas personagens.

> Trabalhar com o Cacá é uma loucura porque ele é muito apaixonado. Ele tem um objetivo claro de onde quer chegar com os atores e, como ele é muito autoral, (...) ele não sossega enquanto você não atinge aquele ponto exato... A Madá me deu bastante dor de cabeça porque ele queira que ela fosse forte e ao mesmo tempo muito doce e [fizesse tudo muito] pequeno. [Isto] é o oposto do que eu sou (...): eu sou histriônica, eu falo alto, gesticulo pra caramba... Então, tinha que limpar, limpar, limpar e limpar... (...) foi muito bom porque, nos ensaios, a gente teve muito tempo de discutir cada coisa, (...) de esmiuçar, de criar uma unidade entre os atores (DUARTE em entrevista nos extras do DVD do filme).

Ainda nos ensaios, Cacá Diegues criou uma escala das relações entre os protagonistas para ajudá-los no *set* pois, como as filmagens ocorreram quase que do fim para o começo do roteiro em função das necessidades da produção, era necessário zelar pela construção do arco das tensões entre as personagens em uma dramaturgia filmada de trás para frente. Nas palavras do próprio diretor, como "*Deus é Brasileiro* está sendo todo filmado de

cabeça para baixo, do fim para o início, pulando no tempo, indo e vindo em sua cronologia, preciso ficar atento para não perder o controle de sua dramaturgia" (DIEGUES, 2003, p. 49).

Ademais, os ensaios realizados no período da pré-produção foram fundamentais na hora de enfrentar as condições adversas impostas pelas locações do filme. "Mais uma vez, as leituras e ensaios no Rio de Janeiro revelaram-se de grande proveito – em pleno caos de uma locação como essa [a favela de Brasília Teimosa], os atores estão preparados para atuar sem perder o controle da representação, previamente conscientes do que devem fazer" (*Idem*, p. 96). Ainda assim, como podemos ver pelo trecho abaixo, dos três protagonistas do filme, cada um teve sua maneira de aproveitar os ensaios realizados.

> No Rio de Janeiro, antes das filmagens, fizemos uns três meses de sessões de leitura e ensaio[138] (...). [Falando do ator Antonio Fagundes], era evidente sua resistência a ensaios, sua impaciência em reproduzir marcações que sabia que não seriam as mesmas quando as filmagens acontecessem para valer, no espaço real onde deveriam se dar. Ele só se interessava de fato quando esses encontros eram conduzidos para a compreensão intelectual dos personagens ou para discussões sobre a dramaturgia do roteiro. Aí, participava com empenho, sempre entusiasmado e muitas vezes brilhante, mas sobretudo cultivando um jeito de provocar, como se estivesse me testando e a ele próprio nos papeis que nos devem caber nesse filme. (...) Ao contrário de Antonio Fagundes, Wagner Moura e Paloma Duarte se entregaram inteiramente à preparação carioca, com resultados cada vez melhores (DIEGUES, 2003, pp. 29-30).

Talvez por estar habituado ao trabalho na TV onde o tempo para ensaios, quando existe, é curtíssimo, ou talvez pela experiência acumulada em uma longa carreira no teatro, no cinema e na televisão, ou, ainda, em função de ser uma "estrela" que conhece por quais caminhos pode render mais em cada trabalho, ou pela soma de todas estas possibilidades, Antonio Fagundes manteve esta mesma postura durante todo o processo, negociando caso a caso uma considerável parcela de contribuição que achava por bem dar na construção das cenas do filme. Quando um ator reivindica autoria no processo, como neste caso, é comum que o diretor se sinta com dificuldades de conduzir o trabalho. "Até entendê-lo melhor e o seu estilo de operar, confesso que andei temendo pelo futuro de nosso trabalho em comum" *(Idem*, p. 30), diz Diegues sobre Fagundes. Ao longo do processo, o diretor percebeu que o ator, de fato, não gostava de muito ensaio: "ele tem um prazer quase sensual em representar, mas é evidente que detesta (...) muito ensaio. Por ele, a gente combinava um pouquinho (...) e saía por aí filmando. Acho que é (...) seu ideal de filmagem – combinar em vez de ensaiar e fazer tudo de primeira"

[138] Na entrevista concedida a esta pesquisa, o ator Wagner Moura alertou para o fato de que os ensaios no período da pré-produção devem ter durado menos que os três meses declarados por Cacá Diegues no seu livro. Mas admitiu (alertou) que não tem certeza da duração deste período de ensaios realizado para *Deus é Brasileiro*.

(*Idem*, p. 53). Com as marcações quase milimétricas pensadas por Guel Arraes para seus filmes, a ausência de muitos ensaios seria quase que impensável.

Como vimos, além de Fagundes, também Wagner costumava improvisar e contribuir para a construção das cenas. Esta, aliás, parece ter sido a tônica do trabalho com os três atores principais, pois, em *Deus é Brasileiro*, Paloma Duarte apresentou uma postura semelhante àquela revelada por Anselmo Duarte[139] nos filmes em que atuava: "ela é muito inteligente e dissimula sua personalidade forte por trás de muita simpatia, doçura e sedução, sincera e sonsa ao mesmo tempo. Naquele estilo de quem só faz o que quer, deixando-nos pensar que foi o que pedimos" (DIEGUES, 2003, p. 44), comenta Diegues. O diretor diz que a atriz se assenhorou de sua personagem desde as primeiras cenas que foram rodadas com ela. No entanto, conforme os trabalhos avançavam, Paloma Duarte fazia questão de acrescentar novas camadas de criação, sempre reinventando maneiras de dar ao público a oportunidade de entender melhor Madá, a personagem que interpreta no filme. Por vezes, foi tão autora na sua proposição que Diegues precisou "vigiá-la" de perto:

> Na pensão em que Deus e Taoca se separam de Madá, Paloma Duarte radicalizou um jeito de falar grave e baixo que estabelecemos para seu personagem. Temi que estivesse excessivo e pedi que projetasse um pouco mais a voz. Paloma resistiu um pouquinho e estava tão segura do que fazia que acabei optando por filmar sempre duas versões do mesmo plano, em dois volumes diferentes de voz (DIEGUES, 2003, p. 78).

Outro aspecto que aproxima o modo de trabalhar de Cacá Diegues do "modelo clássico" de criação é que o diretor faz a decupagem das cenas e define as posições de câmera previamente, antes das gravações propriamente ditas. Isto fica claro, por exemplo, nas filmagens realizadas na região do Jalapão, no estado de Tocantins, primeira locação visitada pela equipe do filme, quando Deus encontra Quinca das Mulas, personagem interpretada pelo ator Bruce Gomlevsky (1974): "na prainha, decupei previamente as cenas que filmaremos na terça e quarta, dividindo-as em planos e determinando as posições de câmera para cada um deles" (*Idem*, p. 24). Diferentemente dos processos de filmes criados através dos chamados "laboratórios de criação" nos quais a decupagem e os enquadramentos são geralmente definidos em função do ensaio feito com os atores, o processo de decupagem realizado de antemão pelo diretor obriga o elenco a encaixar a sua criação, naquilo que foi pensado *a priori*. Isto acontece, de maneira geral tanto em *Deus é Brasileiro* quanto em *Romance*. Mas Diegues costuma

[139] Sobre isto, ver o depoimento de Anselmo Duarte na página 155 deste trabalho.

trabalhar atento às "vontades" de seus atores, sobretudo quando o ator é um legítimo representante do *star system* televisivo brasileiro:

> Às vezes sinto que Fagundes não está totalmente convencido do que lhe peço, tenho a impressão de que ainda me testa, a seu personagem e ao próprio filme. Mas faz o que lhe é pedido, com a maior seriedade e disciplina. Quando tem que repetir alguma cena, é impressionante a segurança com que o faz, tantas vezes quantas forem necessárias, exatamente como já tinha sido aprovada, sem mudar rigorosamente nada. [Mas] pelo menos uma vez ele discordou de minhas instruções, propondo um outro modo de interpretar determinado plano, durante o diálogo de Deus com Quinca das Mulas. Sugeri que filmássemos as duas versões (...). Confesso que, uma vez pronta a cena, achei que [Fagundes] tinha razão: a versão dele me pareceu ter ficado mais convincente (DIEGUES, 2003, p. 39).

Outro procedimento que aumenta o controle que Cacá Diegues tenta estabelecer sobre o processo das filmagens é a confecção de *storyboards*, um conjunto de desenhos que mostram a posição relativa dos objetos e das personagens em cena e que agiliza a comunicação entre toda a equipe, sobretudo para as cenas mais complicadas, quando há muitas personagens e figuração envolvidas na ação. Mas, se por um lado agiliza o processo de filmagens, "por outro, ele [o storyboard] às vezes inibe a inspiração do momento, o indispensável frescor de alguma improvisação. Por isso, (...) uso-o apenas quando é absolutamente necessário para evitar o caos total no *set* de filmagem" (*Idem*, p. 24). Ao contrário de Guel Arraes que procura garantir que o filme previsto no roteiro vingue, de fato, na edição final, Diegues entende que a cada etapa da produção, o diretor e sua equipe têm que adaptar suas expectativas às alternativas que se mostram mais profícuas, mesmo que isto signifique abrir mão daquilo que se vinha construindo com tanto esmero na etapa anterior:

> Ao fazermos um filme, fazemos vários filmes sucessivamente. O primeiro está inscrito no roteiro, uma ideia mais ou menos ideal do que pretendemos ver na tela. Esse filme inicial se transfigura num outro durante a filmagem, quando as imagens lhe dão uma concretude que nem sempre é aquela que as palavras escritas desejavam significar. Há ainda um terceiro filme que surge na montagem, quando organizamos o material filmado, damos uma ordem e, às vezes, um novo sentido a ele. (...) O filme do roteiro não tem nada a ver com o da filmagem, que não tem nada a ver com o da montagem (...). Deve-se atacar cada um deles sem compromissos com o anterior, sem preconceito com o que possa emergir ao longo do processo, sem medo de alterar o que foi feito na fase precedente (...). No final disso tudo, o filme que acaba batendo na tela é aquele que conseguimos conduzir ao longo dessa trajetória de muitas alternativas, durante a qual optamos por alguma delas, correndo riscos ao abrir mão de todas as outras (DIEGUES, 2003, pp. 10-11).

Posto desta forma, parece que Cacá Diegues entende que o seu processo de criação é absolutamente aberto aos devires como sugere a pesquisadora Walmeri Ribeiro a respeito dos filmes que lançam mão dos chamados "laboratórios de criação", conforme vimos no capítulo

três deste trabalho. No entanto, quando lemos o *Diário de Deus é Brasileiro* percebemos que, por mais que o caminho da criação do filme se mostre mais aberto do que o que vimos em *Romance*, no fundo, o esforço do diretor, da equipe e da produção é o de dar a melhor forma possível ao que foi proposto inicialmente no roteiro. Trata-se, portanto, de uma espécie de escala de gradação entre uma atitude de se pré-determinar o que será filmado e, ao mesmo tempo, manter-se aberto ao improviso. O lugar desta escala em que cada diretor pensa estar é absolutamente relativo. Talvez Guel Arraes não concorde que seus filmes trabalham sob padrões menos abertos aos devires que os de Cacá Diegues, assim como, aliás, também Wagner Moura não pensa que sua contribuição em *Romance* foi menos decisiva que em *Deus é Brasileiro*.

> [Em Deus é Brasileiro], eu acho que houve espaço. Eu acho que Cacá queria isto de mim. E ele me deu muita liberdade pra criar... e eu aproveitei. Mas eu não quero colocar isto, por exemplo, em oposição ao filme de Guel e dizer que, porque Guel queria que eu falasse os textos como eles eram, que eu fui menos ou mais criador em um do que em outro. Talvez, mas eu não sei... Eu não acho que o ator é menos criador em um processo do que em outro. Eu acho que é diferente. Acho que é a forma de cada diretor... (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Claro, a autoria da interpretação, da criação do papel será sempre do ator, ainda que "subvertam" a sua construção na edição do filme. Quem dá organicidade e vida, quem transforma em realidade o "projeto de personagem" que está no roteiro é sempre o ator. Como vimos, no que concerne ao espaço de criação do elenco, Arraes também acredita que haja em seus filmes a oportunidade para que estes sejam autores, para que enriqueçam a performance: "Dentro dessa situação já bem definida [diz Arraes], a construção do personagem é o trabalho do ator, ainda que ele discuta comigo se fica melhor de um jeito ou de outro" (ARRAES *apud* GREGO, 2008, p. 299). A este respeito, sobre a parcela de autoria ou de coautoria dos atores em seus filmes, Diegues parece entender que, se por um lado é obrigação do ator tentar dar forma ao que ele, o diretor, pensou para o filme, a interpretação em si é de total responsabilidade do ator, como podemos ver no trecho que segue:

> Pedi a Wagner que não interpretasse para mim, que não fizesse as coisas como quem espera a reação do diretor, que seguisse seu próprio instinto, tomando o personagem sem se preocupar com minhas indicações. Sou apenas o maestro dessa orquestra, tenho que ficar atento à partitura, corrigir quem desafina, saber que instrumento deve solar em determinado momento. Mas o solista é ele, é dele o canto que vai se ouvir no filme, com tudo o mais que puder trazer com este solo (DIEGUES, 2003, p. 54).

E o solo de Wagner "ecoou alto". Fazendo o contraponto a um Deus mal-humorado, carrancudo e, por vezes, pungente composto por Antônio Fagundes, Wagner surfou na onda da comédia proposta por seu personagem Taoca ao longo de toda a trama do filme, nada deixando a desejar à mais legítima tradição dos servos famigerados, mas espertalhões, que a *commedia dell'arte* nos legou. Pelo menos parece que assim foi, tendo em vista o sucesso junto à crítica e ao público em um filme que teve mais de um milhão e meio de espectadores nos cinemas. A boa repercussão catapultou o nosso "herói" baiano para uma carreira televisiva, mas, sobretudo cinematográfica. Mas Wagner explica a fórmula do sucesso de Taoca: em uma criação para a qual sacou de sua "caixa atoral" a ferramenta da construção de personagem stanislavskiana, Wagner usou a eloquência do seu "lugar de fala" de homem que cresceu no sertão da Bahia para arrebatar os corações gregos e também os troianos *(sic)*.

> O *Deus é Brasileiro* foi talvez o primeiro protagonista que eu fiz no cinema. E foi a mesma coisa, porque era um personagem nordestino para o qual eu me vali muito de minhas memórias de infância, de vivências no Nordeste, em Rodelas. E eu me lembro que é uma construção de personagem: muita coisa eu escrevi, eu sempre escrevi muito. (...) Cacá me deixou muito livre... ele me deu muita liberdade, acho que respeitando muito o meu lugar de fala de nordestino. Então, esta coisa das onomatopeias, vinham naturalmente. Eu falava ali e Fagundes era mais preciso. Acho que pelo jeito dele de atuação, mas acho que também pelas circunstâncias do personagem dele que era um personagem mais contido, mais assentado (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Um último aspecto que aproxima o processo de trabalho de Cacá Diegues com seus atores do "modelo clássico" é a revisão da cena que o diretor costuma fazer já na locação, no dia das filmagens. Antes disto, um ou dois dias antes de filmar uma sequência de cenas, o diretor costuma revisá-las e reescrevê-las. "Reescrever o roteiro é uma forma de estudar cada sequência mais profundamente. Algumas vezes, depois de muito trabalhar, volto à forma em que a sequência estava escrita originalmente. A tentativa de reescrevê-la, é um jeito de testar o seu valor" (DIEGUES, 2003, p. 259). No dia da filmagem, põe o texto e as marcações, a interpretação dos atores, os posicionamentos e enquadramentos da câmera à prova, agora nas condições impostas pela locação. Esta é a hora de modificar o que for necessário em função das sugestões da equipe e do elenco.

O "improviso em equipe" que por vezes toma conta do *set* fica claro no episódio da participação do Cordel do Fogo Encantado nas filmagens de *Deus é Brasileiro*. Diegues havia convidado o grupo musical para participar do filme depois de se encantar com o CD que escutou amiúde durante o período de pré-produção. "Encomendei a Lirinha, compositor e líder do grupo, uma música baseada numa fábula sobre os anjos caídos, parcialmente inventada por mim

e inspirada em minhas memórias de formação jesuíta" (*Idem*, p. 165). O diretor entregou o texto para que Lirinha (1976)[140] o utilizasse como base para a letra da música que deveria compor para uma cena de *Deus é Brasileiro*. No trecho abaixo, a "criação coletiva" no *set* acabou por encantar a própria equipe do filme:

> Foi Márcio Câmara [1963], nosso técnico de som, que me chamou a atenção para o fato de que a música era ótima. Mas meu texto original contava mais claramente a história dos anjos caídos. Graças a seu alerta, decidi reescrever aquele texto na forma de um monólogo de Deus e de uma coda dita pelo cantor, introduzindo tudo em algum momento da performance da banda. Fagundes recebeu o texto pouco antes de filmar e deu comovente banho de interpretação, dizendo o monólogo compassivo de Deus sobre a humanidade. Fizemos três *takes*, apenas porque precisávamos ter alternativas de duração do plano, para editá-lo durante a apresentação do Cordel. Mas desde o primeiro *take* que, ao final de cada um deles, a equipe irrompia em palmas. Esse tipo de manifestação ainda não havia ocorrido em nossas filmagens (DIEGUES, 2003, p. 165).

Não são poucas as vezes que Diegues, observando o que a equipe e o elenco propõem, acaba por modificar o que havia pensado, mas quase que invariavelmente filmando as várias opções levantadas no *set* para garantir que a escolha final poderá ser feita na hora da edição. Nos embates com Fagundes, com Wagner e com Paloma Duarte, como vimos, várias coisas foram modificadas em *Deus é Brasileiro*. Às vezes, Diegues se vê obrigado até mesmo a se submeter, buscando alternativas, como quando Fagundes e Paloma Duarte praticamente se "recusaram" a aprender o coco alagoano para a cena do casamento à beira da estrada, obrigando o diretor a adaptar a dança que as personagens deveriam executar, conforme vemos nos trechos relatados a seguir:

> 22 de novembro de 2001 – 42º dia de filmagens – À noite, tentei mais uma vez fazer com que Fagundes e Paloma aprendessem a dançar o coco alagoano para a sequência do casamento no sertão. Dessa vez, depois das semanas de ensaio com Jaime Arouxa [1961], no Rio de Janeiro, convocamos Telma [César (s.d.)], uma menina da banda Comadre Fulozinha (...). Mas Paloma não gostou da experiência, rejeitou ostensivamente as observações de Telma, enquanto Fagundes permanecia frio e distante, num desgosto um pouco mais discreto. Não tenho como realizar essa sequência como imagino que deva ser feita sem a cumplicidade dos dois. Tenho um problema grave a resolver e não sei como fazê-lo. Preciso pensar numa solução. (...)
>
> 23 de novembro de 2001 – 43º dia de filmagens – Retomei a difícil conversa com Paloma Duarte e Antonio Fagundes a propósito do coco alagoano que eles devem dançar na cena do casamento. É evidente a resistência dos dois ao que Telma tenta pacientemente ensinar. Ela mesma não parece ter muitas esperanças de que a experiência dê certo. Temo pela cena. Começo a pensar em eliminá-la do filme. (...)

[140] Lirinha é o apelido do compositor e escritor José Paes de Lira Filho, integrante do grupo Cordel do Fogo Encantado.

> 27 de novembro – 47º dia de filmagens – Tomei decisão definitiva sobre o coco alagoano que Madá e Deus deviam dançar no sertão. Em vez de coco, Paloma e Fagundes dançarão uma valsa. (...) Tratarei com o maestro que fizer a trilha do filme para que ela ganhe, nesse momento, uma massa musical exterior ao coco em cena, que se some a este um corpo orquestral. Como não dá para fazer bem o que estávamos planejando, vamos fazer o seu oposto radical. E, afinal de contas, quem não sabe dançar valsa? (DIEGUES, 2003, pp. 177, 180, 193)

Deus é Brasileiro é um dos primeiros filmes protagonizados por Wagner Moura, antes mesmo de ele fazer qualquer trabalho de destaque na televisão brasileira. No início das filmagens na região do Jalapão, em Tocantins, Wagner confessa que teve dificuldades em encontrar o "tom" correto para suas ações. "Eu tive muito medo de não corresponder ao que Cacá queria do personagem... Nunca tinha feito um personagem tão grande, que estivesse do início até o final do filme, que fosse responsável, de uma certa forma, pelo andamento do filme" (WAGNER MOURA em entrevista nos extras do DVD do filme). Apesar de terem ensaiado previamente no Rio de Janeiro, nas primeiras cenas rodadas no Jalapão, Wagner apenas coadjuvava os diálogos entre Deus e Quinca das Mulas e para estas cenas, estava menos preparado. "É muito difícil você apenas reagir, eu achava" (*Idem*). Mas depois de uma conversa com o diretor que pediu que ele se assumisse como uma espécie de "solista" no filme, Wagner entendeu que havia espaço para ele trabalhar como um verdadeiro cocriador das cenas:

> Enfim, passado este problema inicial, (...) aí foi muito bonito porque, por mais que eu tivesse ensaiado, que eu tivesse o personagem comigo, ele foi [re]aparecendo enquanto a gente ia fazendo o filme. Tanto que eu acabei sendo meio ousado, eu botava muito caco... Tem um texto inteiro que eu criei que o Cacá me pediu pra fazer e isso foi bacana pra mim: essa possibilidade de interagir mais [na criação do filme] (WAGNER MOURA em entrevista nos extras do DVD do filme).

Por fim, o gerenciamento dos embates de das indisposições entre membros da equipe e/ou do elenco no *set* foi levado no capricho por Cacá Diegues ao longo dos 71 dias de filmagens de *Deus é Brasileiro*. Por vezes, "o entusiasmo de todos gerou uma avalanche de ideias novas. Fui obrigado a selecionar com cuidado as sugestões, a evitar que perturbassem o conceito básico do que estávamos fazendo" (*Idem*, p. 228). Considerando-se, ainda, de se tratar de um "filme de estrada", em locações inóspitas e condições precárias de conforto nas pequenas cidades pelas quais o filme passou, era de se esperar que o diretor cuidasse, na medida do possível, da disposição e do ânimo de todos. Além de responder a todas as questões que lhe apresentavam, Diegues se preocupou até mesmo com a forma de recusar algumas das contribuições. "Quando tenho que recusar uma ideia de um de nossos colaboradores, procuro fazer isso com atenção e gentileza. A eventual recusa não pode ser um desestímulo às novas

sugestões que continuam sendo sempre bem vindas" (*Idem*, p. 128). Neste sentido, a eficiência do diretor em manter um clima de bom humor e produtividade no *set* fica patente em depoimentos de vários membros da equipe e também dos atores, como vemos no depoimento do ator Antônio Fagundes:

> O processo de trabalho do Cacá é muito gostoso... todo mundo a favor do projeto, todo mundo num clima super gostoso de trabalho... [em] um filme que deveria ser o caos, porque era um *road movie*, com a equipe toda rodando pelo Brasil, desertos e o diabo, foi muito gostoso de fazer até por causa desse entrosamento... as lembranças são muito boas... [apesar] das locações difíceis, por que não tinha conforto... muitas filmagens dentro do rio... [havia] um esforço físico bastante grande e a gente sempre com muito bom humor, brincando muito. (...) Eu tenho a impressão que o público vai sentir isso na tela (FAGUNDES em entrevista nos extras do DVD do filme).

4.4 – Em *VIPs*, Wagner Experimenta a "Liberdade Stanislavskiana"

VIPs é um filme de 2011 com direção de Toniko Melo (s.d.) e roteiro de Bráulio Mantovani (1963) e Thiago Dottori (s.d.). Trata-se de um filme baseado na biografia do estelionatário brasileiro Marcelo Nascimento da Rocha (1976) que foi registrada no livro *Vips: Histórias Reais de um Mentiroso*, escrito por Mariana Linhares Caltabiano (1972), que também produziu e dirigiu um documentário homônimo ao livro. O relato de Caltabiano dá conta de um conjunto grande de golpes aplicados por Rocha que, entre outras coisas, se fez passar por "olheiro" da seleção brasileira de futebol, repórter da MTV, guitarrista da banda de rock gaúcha Engenheiros do Hawaii, líder de rebelião no presídio de Bangu no Rio de janeiro e representante do Primeiro Comando da Capital (PCC) e do Comando Vermelho, entre outros disfarces. Seu golpe mais conhecido publicamente foi o de assumir a identidade do empresário Henrique Constantino (s.d.), filho do proprietário da Gol Linhas Aéreas, durante a chamada Recifolia, espécie de carnaval antecipado da cidade de Recife (PE), quando enganou várias pessoas famosas em um camarote destinado às "celebridades" presentes à festa.

O filme, no entanto, apresenta apenas alguns dos golpes aplicados por Rocha, atendo-se, basicamente, à quatro episódios: o primeiro, na juventude do "golpista", quando ele foge da casa da mãe para tentar perseguir o sonho de tornar-se piloto de aviões; seguido pela sua participação no tráfico de drogas e armas entre Brasil e Paraguai, quando ele, de fato, se torna piloto de aeronaves; o episódio no carnaval no Recife e, em uma pequena coda do filme, o momento em que se faz passar por um líder do PCC em uma rebelião no presídio onde encontra-se preso. Trata-se de um filme baseado em uma personagem e em episódios reais, mas que procurou um caminho de ficcionalização, uma vez que o Marcelo Rocha criado por Wagner

Moura no filme é um homem desequilibrado emocional e psicologicamente, frágil, confuso, mas sonhador, enquanto o "golpista" real não parece apresentar tais distúrbios e fragilidades. Sobre os dois Rochas, o real e a personagem do filme, Wagner Moura diz:

> Quando li o roteiro, esqueci que ele era inspirado num cara real. Porque o que eu vi foi outra coisa: a história de um menino se buscando, se procurando. (...) Eu vi outra coisa que não passava pelo estelionato, mas tinha uma dimensão poética. Não estou tentando colocar um juízo de valor sobre a figura do estelionatário, embora eu tenha, mas eu nunca deixaria de fazer um personagem por causa disso. Mas a minha opção não é moral, é estética e artística. Vi um caminho para o personagem que parecia mais interessante que o do enganador. (...) Aí, como acontece no cinema que é um negócio colaborativo, cada um vai dando seu impulso ali e a coisa vai acontecendo e achando um caminho comum a todos. E todos nós apostamos nesse caminho de levar a história para um terreno mais ficcional (WAGNER MOURA em entrevista a Carol Almeida do Portal Terra).

É interessante observar como *VIPs*, mesmo sendo uma coprodução entre a empresa brasileira, a O2 Filmes, e as norte-americanas *Focus Features* e *Universal Pictures*, tendo que responder, portanto, também a um esquema mais "industrial" de produção, pode ser entendido como uma obra efetivamente construída com a colaboração mais efetiva de todos os envolvidos no processo, como veremos. A "ascendência" da *Universal* sobre o filme fica clara a partir da supervisão exercida pela empresa, fazendo sugestões de mudanças a cada versão do roteiro trabalhada por Bráulio Mantovani e Thiago Dottori. Sobre o acordo da O2 Filmes com a *Universal* para a produção de *VIPs*, o produtor do filme Fernando Meirelles diz:

> A O2 tinha uma parceria de coprodução com a *Universal Pictures*. Era um acordo onde eles nos davam dinheiro para desenvolver projetos. E depois, quando aprovassem um projeto em que acreditavam, eles bancavam o projeto inteiro. O *VIPs* é um desses projetos que eles bancaram. Na verdade, ele é o último projeto [desta parceria]. (...) Eles são donos do filme (MEIRELLES nos extras do DVD do filme).

Ainda em função do acordo com a empresa estadunidense, antes mesmo do lançamento efetivo do filme no mercado, foram realizados no Brasil e no exterior o que se convencionou chamar no cinema norte-americano de *screening tests*: sessões fechadas nas quais a futura recepção ao filme pode ser melhor avaliada junto ao público. "Tem diretor que odeia, mas percebi que podia aproveitar isto a meu favor. As opiniões serviram para eliminar dúvidas. Como não sou conhecido, cheguei a participar de uma sessão de *screening test* e foi fantástico observar a reação das pessoas", diz Toniko Melo. (MELO em entrevista ao *site* O Popular).

Apesar da "supervisão" hollywoodiana, Melo parece ter conseguido trabalhar com um bom grau de liberdade, a começar pela elaboração do roteiro. Depois de algumas versões

que tentavam dar conta dos muitos episódios mirabolantes protagonizados pelo Marcelo Rocha da vida real, chegou-se a um impasse: "eu precisava de algo para fechar o arco dramático, ou ficaria apenas golpe atrás de golpe", diz o diretor (MELO em depoimento a Tatiana Babadobulos no *site* Cinema com Recheio). Mas era difícil abrir mão de histórias tão saborosas que mais pareciam saídas da ficção, como diz o corroterista de *VIPs*, Thiago Dottori: "acho que as inúmeras histórias vividas por Marcelo causam uma espécie de encantamento em quem toma contato com elas. E, por isso mesmo, havia ali uma armadilha para ser desmontada; era preciso perceber o que havia por trás disso tudo" (DOTTORI em entrevista a Fernando Marés no *site* Roteiro de Cinema).

Ainda do início do processo de produção, quando a O2 procurava "seduzir" sua "estrela" recém conquistada para protagonizar o filme, parece que a opinião e o desejo de Wagner Moura falaram mais alto: "eu sentia que o Toniko queria fazer um filme sobre o vigarista... e eu disse que eu não queria fazer esse filme. (...) Eu nem procurei saber quem era o Marcelo [real]. Achava aquilo ruim" (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

A solução encontrada foi transformar a "personagem real" em uma outra absolutamente ficcional, explorando aspectos psicológicos imaginados a partir de elementos da história do estelionatário. "A gente acabou inventando um personagem indo por um caminho muito mais psicológico do que o das peripécias e dos golpes" (MANTOVANI no *making of* – DVD do filme). Sobre a ficcionalização da realidade, e comparando os filmes *VIPs* e *Tropa de Elite 1*, Wagner Moura diz: "toda vez que o *Tropa* caminhava para uma coisa bem documental, o filme crescia. O *VIPs* é o contrário: toda vez que andava para um terreno de mimetizar a história do farsante, toda vez que ia pra realidade, o filme perdia verdade" (WAGNER MOURA em entrevista no Canal Saraiva do YouTube). Por isto mesmo, no filme, o "golpista" Marcelo Nascimento da Rocha foi transformado em um rapaz emocionalmente desequilibrado, em busca de si mesmo e da realização dos seus sonhos, como explica Bráulio Mantovani, coautor do roteiro:

> A vida do verdadeiro Marcelo é repleta de acontecimentos. São tantos os golpes, e muitos deles tão interessantes, que foi difícil escapar à tentação de contar todos. (...) [Mas] a quantidade de golpes do Marcelo que aconteceram na realidade (...) acabavam produzindo, no roteiro, um efeito de cansaço e repetição (...). [Claro que] o Marcelo do roteiro não existiria se não existisse o Marcelo da realidade. Porém, o Marcelo da ficção é muito diferente do Marcelo que se fez passar por dono da Gol (...). Muitas das coisas que aconteceram na realidade acontecem também no roteiro. Porém, essas mesmas ações e peripécias possuem uma outra verdade: a verdade do personagem ficcional (MANTOVANI em entrevista a Fernando Marés no *site* Roteiro de Cinema).

Como vemos, o peso que teve o "desejo" de Wagner Moura, mas, sobretudo as mudanças engendradas pelos roteiristas para recriar a personagem principal acentuam o caráter de coautoria que estes têm no processo. Há que se considerar, aqui, que isto se dá por dois motivos principais: apesar da longa experiência com filmes publicitários, *VIPs* é o primeiro longa-metragem dirigido por Toniko Melo que, além de estar de fato aberto às colaborações, precisou da ajuda para dar coerência a uma história que parecia apenas um amontoado de golpes aplicados por Rocha. Além disto, a presença de Bráulio Mantovani, àquelas alturas um roteirista consagrado no cinema brasileiro, tendo, inclusive, concorrido ao Óscar de melhor roteiro por *Cidade de Deus*, trouxe a segurança para a ficcionalização da história, que passou a se apoiar em aspectos psicológicos inventados para o protagonista. E foi exatamente a possibilidade de se lançar à uma construção de personagem baseada em um naturalismo psicológico, àquela época o elemento mais importante para uma abordagem stanislavskiana na visão de Wagner Moura, que chamou a atenção do ator, "conquistando-o" para o projeto:

> Eu me lembro que nesta época, inclusive, eu procurei uma psicanalista e dissequei a psicologia deste personagem com ela. (...) Porque o Bráulio [me falou] que tinha escrito esse filme pra mim, que queria que eu fizesse, porque a gente já se conhecia do Tropa. (...) O Bráulio tinha escrito um personagem muito interessante: era um garoto que tinha questões [ligadas a] um diagnóstico de "múltiplas personalidades". Aquilo me interessou. Então, eu fiz esse trabalho com a psicanalista para dissecar a personalidade daquele Marcelo e eu acho que tinha muito de Stanislavski nisso (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Assim como Mantovani, Wagner também foi agregado ao projeto em condições "privilegiadas". O reconhecimento da crítica e do público de sua qualidade como ator em filmes anteriores como *Deus é Brasileiro* e *Cidade Baixa*, e, sobretudo, o sucesso estrondoso como o vilão Olavo da novela *Paraíso Tropical* (2007), da Rede Globo, no mesmo ano em que *Tropa de Elite 1* transformou o seu Capitão Nascimento em um "herói justiceiro" frente ao tráfico de drogas, garantiram a aposta da produtora brasileira O2 Filmes, uma vez que a tarefa não era fácil: construir de maneira verossímil uma personagem que se faz passar por várias outras, como conta o produtor Fernando Meirelles:

> Eu acho que este papel realmente não é pra qualquer um, porque o ator tem que ter uma flexibilidade. Ele muda fisicamente, inclusive, não é só a personalidade... são realmente seis ou sete papeis no filme, então, precisava de um cara com o estofo do Wagner. E tem uma coisa bacana: o Wagner gosta mesmo de mudar de cara, e tingir o cabelo, e raspar o cabelo. Você começa a propor estas coisas, ele quer mais. Ele entrou na viagem de mudar mesmo. Eu acho que isto é que torna o personagem fascinante. Foi uma escolha muito acertada (MEIRELLES ao canal Cine Cultura do YouTube).

O depoimento de Meirelles chama a atenção para a importância das outras equipes de criação que se juntaram para fazer vingar a personagem multifacetada que Wagner Moura interpreta no filme, a começar pelo planejamento cuidadoso da equipe de produção: "A gente teve que completar todas as fases de cada personagem pra poder passar para a próxima, porque ele foi cortando o cabelo, foi fazendo mudanças radicais que não tinha como voltar para o personagem anterior", diz a produtora Bel Berlinck (s.d.) (BERLINCK em entrevista para o *making of* – DVD do filme)[141]. Sobre a preocupação com a caracterização das personagens que "encarna" na trama, Wagner Moura diz: "isto é [algo] muito importante neste filme. Não só como eu ia fazer o personagem, mas como (...) as pessoas iam ver esteticamente aquele cara. (...) Foi uma equipe que trabalhou muito atenta a essa questão dos diferentes *looks* do Marcelo" (WAGNER MOURA em entrevista no DVD do filme).

Na caracterização da personagem, o setor de figurino comandado por Verônica Julian (s.d.) foi fundamental: "praticamente a gente fez cinco longas, porque, além do personagem principal, tem toda uma ambientação de todos os personagens que envolvem ele. E ele vive cinco histórias diferentes como se fossem cinco pessoas diferentes" (JULIAN em entrevista para o *making of* – DVD do filme). Mas a interferência mais significativa nesta caracterização ficou por conta da maquiadora Donna Meirelles (s.d.), através dos cortes de cabelo, dos penteados e da maquiagem. Além do seu trabalho, Donna Meirelles ressalta o espírito de colaboração que Wagner Moura teve durante todo o processo:

> Fazer o Wagner virar estas pessoas todas, pra mim, realmente foi incrível, porque ele é uma pessoa que vira, ele ajuda... ele consegue virar o Marcelo de dezessete anos e o Constantino que é um cara mega "coxinha" (...). Se você falar assim: "Olha! Fica de cabeça para baixo que é bom pra maquiar teu personagem, ele fica (MEIRELLES em entrevista para o *making of* – DVD do filme).

"O trabalho da Donna é incrível, me ajudou muito. Você se olhar no espelho e ver uma cara diferente, te dá um pedal para ir fundo naquele personagem" (WAGNER MOURA em entrevista para o *making of* – DVD do filme). O esforço para a diferenciação das várias "personagens" assumidas por Marcelo no filme se completou com o trabalho do diretor de arte Frederico Pinto (s.d.) e do fotógrafo de *VIPs*, Mauro Pinheiro Júnior (1971): "Como o personagem principal tem várias fases, a postura da câmera depende um pouco disso. (...) No início do filme, por exemplo, a gente usou muitos planos fechados. De alguma forma, o filme

[141] Este trecho da entrevista com a produtora de *VIPs* Bel Berlinck (s.d.) pode ser visto no Canal Ofilmevips do YouTube. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RxYIQfGfUkg. Acesso em: 10 jun. 2024.

coloca esta questão do aprisionamento dele, dele buscar a liberdade" (PINHEIRO em depoimento no DVD do filme). Já quando a personagem foge da casa da mãe e vai para o estado do Mato Grosso em busca de realizar seu sonho, tornando-se piloto de aviões, "a gente começa a abrir [os planos], como se ele estivesse alcançando o que [desejava]" *(Idem*).

Em *VIPs*, aconteceu algo parecido com o que propõe a pesquisadora Walmeri Ribeiro a respeito dos filmes criados através dos "laboratórios de criação": os esforços de todas as equipes giraram absolutamente em torno do trabalho de Wagner Moura tanto para a construção das situações vividas por Marcelo como para a criação das várias "personalidades" assumidas por ele no decorrer da trama. "É um 'filme de protagonista'. Então, eu acho natural que as energias se concentrem naquele personagem" (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa). O esforço das equipes para ajudar a compor as personagens acontece em qualquer filme, claro, mas aqui ganhou contornos muito específicos em função da própria personagem se fazer passar por outras pessoas. Quando fez *VIPs*, apesar de já ter experimentado os processos de preparação com Fátima Toledo nos filmes *Cidade Baixa* e *Tropa de Elite 1* que estudaremos no próximo capítulo, Wagner sentiu que o caminho de criação passava pela ideia de "construção de personagem", como, aliás, havia feito em *Deus é Brasileiro* e *Romance*. Sobre a "ferramenta" que escolheu para compor a personagem Marcelo em *VIPs*, Wagner diz:

> Cada roteiro e cada filme têm uma particularidade que pede um caminho diferente pra você abordá-lo. No caso de *VIPs*, tomei uma abordagem bem stanislavskiana de construção de personagem. Porque é um filme muito psicológico. Tive que voltar a Stanislavski para entender esse garoto e essas diversas personalidades que ele cria. Cada filme puxa um jeito de se olhar pro roteiro. (...) E isso também depende da relação com o diretor, como ele trabalha com a equipe e os atores (WAGNER MOURA em entrevista a Carol Almeida do Portal Terra).

Como acontece recorrentemente com outros artistas, à época da produção de *VIPs*, Wagner associava a "construção stanislavskiana da personagem" diretamente à ideia de conferir-lhe aspectos psicológicos. Contrariando Diderot, a criação que o ator imaginou para compor as várias personalidade de Marcelo é toda calcada no movimento de dentro para fora, do psicológico para a demonstração externa, nunca em sentido contrário. Para criar as cinco "personalidades" de Marcelo, no caso, o Bizarro, o Dumont, o Carrera, o Constantino e o integrante do PCC, Wagner apostou em um processo que partia sempre de dentro, do que considerava psicológico, como vemos no que segue:

> Eu acho que tinha uma coisa de corpo, mas acho que tudo vinha do psicológico. Não vinha de fora pra dentro nunca. Porque é interessante que não são vários personagens. É um personagem só. Então, como é que aquele menino manifestava aquelas múltiplas personalidades? E aí, naturalmente a expressão corporal mudava porque era tão

> embasado o que eu estava [fazendo, tipo]: "ah, ele queria ser o Carrera porque isso e aquilo outro. Então, naturalmente o corpo ia se moldando àquele desenho de psicologia (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Aqui, penso ser importante relembrar: por mais que também se preocupasse com os "aspectos psicológicos das personagens", o que realmente movia a preocupação de Constantin Stanislavski em relação aos elementos "internos" da interpretação dos atores era que estes fizessem um estudo minucioso de si mesmos, pois este, e somente este, era o substrato para qualquer criação do ator. Para Stanislavski, a necessidade do "estudo de si mesmo" vinha do fato óbvio de que o ator só poderá interpretar a partir dos seus próprios recursos. É deles que ele retira os elementos para criar uma personagem. Ou, como costumava dizer o próprio Stanislavski sobre o ator: "não se pode fugir de si mesmo". Mas, mesmo à época de *VIPs*, Wagner Moura já demonstrava ter esta noção: ao responder à repórter Carol Almeida quando esta perguntou se ele considerava importante "entender sua própria identidade para viver as identidades alheias", o ator respondeu:

> Sou um cara que fica tentando...especialmente depois de uma certa idade, você vai tentando se entender. Essa tentativa de saber quem você é, de se aproximar de uma certa essência de você mesmo, vai ganhando consistência conforme você vai ficando mais velho. Acho que isso é importante pro trabalho de qualquer um, ter consciência de si próprio. Naturalmente, no meu trabalho isso me ajuda porque um ator não inventa nada. Você não inventa uma coisa que não existe dentro de você. Por mais escrota que seja a coisa, você vai tirar uma emoção que está guardada em alguma gaveta sua. Então, se conhecer é importante nesse sentido (WAGNER MOURA em entrevista a Carol Almeida do Portal Terra).

Esta ideia de buscar dentro de si os elementos necessários para o trabalho de atuação é, em essência, a mesma busca que empreendeu o mestre russo e também a base do pensamento que norteia o trabalho da preparadora Fátima Toledo, como veremos no próximo capítulo. No entanto, Wagner entende que sua construção em *VIPs* é stanislavskiana não porque foi "buscar dentro de si" os elementos para compor o seu Marcelo, mas porque, para "dar vida" ao Marcelo do filme, ele investiu claramente em uma caracterização psicológica para a personagem. Aliás, este foi o viés pensado por Bráulio Mantovani e Thiago Dottori para "escapar" da armadilha de "enfileirar", no filme, os golpes realizados por Rocha na vida real. Este também foi o caminho assumido pelo diretor Toniko Melo, a ponto desta ideia nortear todo o trabalho de criação das equipes, como vimos. Isto transparece nos discursos de todos quando das entrevistas para o lançamento do filme junto aos jornalistas, aos críticos e ao público. O viés "psicológico" ganhou tal importância que uma sessão especial foi realizada com psicólogos, psiquiatras e afins no

intuito de saber a opinião destes profissionais sobre a composição da personagem principal antes de fechar a versão final que seria levada às salas de cinema.

O trabalho de todo o elenco em *VIPs* foi bastante elogiado pela crítica, com especial destaque para a atuação de Wagner Moura. Segundo Melo, o ator está em cerca de noventa e oito por cento das cenas. O filme, de fato, se apoia quase que o tempo todo no trabalho de Wagner, como confirma o produtor Fernando Meirelles: "este é um daqueles filmes que acompanha o protagonista de ponta a ponta. Eu acho que das oito ou nove semanas de filmagens, o Wagner deve ter estado em praticamente todos os dias" (MEIRELLES ao canal Cine Cultura do YouTube). O trabalho foi realmente bastante exigente para o ator que teve, inclusive, que fazer aulas de aviação para interpretar Marcelo: "nas cenas em que apareço taxiando, sou eu mesmo, assim como todas as outras no chão. Aprendi bastante coisa" (WAGNER MOURA em entrevista a Tatiana Babadobulos no site Cinema com Recheio).

Para criar a personagem, Wagner Moura preferiu partir do zero, evitando conhecer e se "inspirar" no Marcelo da vida real. Segundo o ator, a preparação teve um pequeno período de conversas e ensaios com o diretor no qual procurou "afinar" as ideias sobre as várias personalidades assumidas por sua personagem no filme. Afinal, era necessário que todos contassem "a mesma história". Em seu trabalho de criação, o ator procurou evitar interpretar tais personalidades de maneira muito diferente umas das outras: "iriam me chamar de grande ator, mas seria cair em uma cilada" (WAGNER MOURA em entrevista ao site O Popular). Para Wagner, a questão que se colocava era a de compor uma personagem que se fazia passar por outras e, ainda assim, conseguir dar unidade ao conjunto da interpretação. "Não queria cair na armadilha de fazer muitos personagens... em vez de pensar desta forma, fiquei mais preocupado em entender o que ligava todas estas facetas em uma só" (WAGNER MOURA em entrevista a Karen Lemos no Portal Caras). Falando do Marcelo ficcional, a personagem que inventou no filme, Wagner explica o seu ponto de vista:

> É interessante porque é um personagem que é a matriz de vários outros. Não são vários personagens. É um cara só que acredita de verdade ser outras pessoas. O que diferencia esse personagem do que pode imaginar o senso comum sobre ele, e tendo a figura do Marcelo verdadeiro como parâmetro, é que ele não finge ser ninguém, ele é! (...) Ele acredita que ele é. Ele não está tentando enganar ninguém. Em última instância, ele está tentando enganar a si próprio (WAGNER MOURA nos extras do DVD do filme).

Além da caracterização através dos figurinos, dos cortes de cabelo e da maquiagem, Wagner procurou diferenciar as "personalidades" assumidas por Marcelo também em seu trabalho de interpretação. A primeira personalidade é o próprio Marcelo ainda jovem.

Apelidado por todos de “Bizarro”, é interpretado por Wagner com os jeitos e trejeitos de um adolescente solitário, rejeitado pelos colegas e paparicado pela mãe, mas que descobre sua habilidade em imitar e se fazer passar por outras pessoas. “Aquele garoto é a matriz de tudo. Ali, (...) na escola, ele tem um *insight*”: ao imitar o colega de turma, ele percebe que poderia assumir outras personalidades. Não deixa de ser curioso que o próprio Wagner Moura, quando jovem, recebeu dos colegas o apelido de “Óvni”, dada a sua “esquisitice” e à sua “não adequação” ao padrão de comportamento dos colegas da mesma idade.

Na etapa seguinte, quando foge de casa, Marcelo assume a “personalidade” de Dumont, alusão evidente ao nome de Santos Dumont (1873 – 1932) e ao seu desejo de tornar-se piloto de aviões. Dumont emprega-se em um hangar onde faz toda sorte de serviços, inclusive a lavagem das pequenas aeronaves, na esperança de aprender a pilotar. Inteligentemente, Wagner usa esta nova “personalidade” de Marcelo para fazer uma passagem entre o jovem Bizarro e a próxima a ser assumida por seu personagem: a do traficante Carrera. Segundo Wagner, o Dumont “fica entre o garoto e o Carrera. É um personagem que é meio que uma ponte” (*Idem*) entre ambos, guardando algumas características do que já foi e apontando para outras que estão por vir.

O sonho de Marcelo de pilotar aviões se concretiza quando passa a trabalhar para os traficantes de drogas e de armas na fronteira entre o Brasil e o Paraguai. Ali, ele assume a personalidade do Carrera: um homem adulto que perde de vez o frescor e a ingenuidade do garoto Bizarro, mas que mantém a adrenalina das situações de risco como piloto do tráfico. Nesta situação, enfrenta e ludibria a polícia mais de uma vez, o que só faz crescer a sua confiança nos disfarces e na sua habilidade de enganar a todos. “O Carrera, sim, já é um personagem estruturado e o Marcelo se sente confortável dentro daquela ‘personalidade’” (WAGNER MOURA nos extras do DVD do filme).

Já “o Constantino é a cartada final. Talvez seja o projeto mais bem acabado em termos de audácia. E, ao mesmo tempo, um projeto suicida do nosso Marcelo” (*Idem*). A transformação do traficante Carrera no empresário da aviação Henrique Constantino deve ter sido mais difícil para Marcelo Rocha na vida real do que para o ator Wagner Moura no filme. Afinal, o primeiro, vindo de uma família de classe média baixa, filho de uma mãe cabeleireira, conseguiu fazer-se passar por uma pessoa rica, enganando outros ricos, atores e atrizes globais e até o apresentador Amaury Júnior (1950) que acabou por entrevistá-lo em seu programa de televisão. Para Wagner deve ter sido fácil abandonar a postura rude do traficante que se veste com os artigos de contrabando comprados na fronteira para se transformar no rico e simpático patrocinador da gandaia das celebridades no carnaval do Recife. Foi, de fato, uma

transformação convincente do ator como conta o empolgado *(sic)* produtor de *VIPs*, Paulo Morelli (1956): "como o próprio personagem vai mudando de papel, isso muda a interpretação e muda o jeito de ser... E o Wagner deu um *show*!" (MORELLI no *making of* – DVD do filme).

VIPs ganhou quatro prêmios no Festival de Cinema do Rio de Janeiro em 2010: melhor filme, melhor ator para Wagner Moura, melhor ator coadjuvante para o argentino Jorge D'Elia (1938) e melhor atriz coadjuvante para Gisele Fróes (1964). Quando indagado a respeito da "supremacia" de seu filme no quesito interpretação de atores no festival, o diretor Toniko Melo brincou: "é porque eu sou amigo de atores" (MELO em entrevista a Ronaldo Pelli no Portal G1). Brincadeiras à parte, apesar de ser sua estreia na direção de um longa-metragem, na O2 Filmes, onde trabalhou por muitos anos com publicidade, Melo era conhecido por seu esmero no trabalho com os atores, como informa um dos fundadores da produtora, Fernando Meirelles, no primeiro trecho abaixo. Em contraposição, o próprio Wagner Moura aponta a inexperiência do diretor no trabalho com os atores, no segundo trecho:

> Os filmes do Toniko são sempre muito simples: com o mínimo de cenários, de movimentos de câmera, mas muito apoiados no ator e no texto que ele sempre retrabalha (...). Se você assiste aos filmes dele, acho que uns oitenta por cento são atores falando para a câmera e falando um com o outro, e sempre muito bons. [Em suma] o que me faz acreditar no Toniko como diretor é a capacidade que ele tem de dirigir atores (MEIRELLES nos extras do DVD do filme).

> O *VIPs* é um filme interessante porque o Toniko Melo era um diretor de muita experiência na publicidade, mas realmente muito inexperiente com [os atores]. É o primeiro filme dele... eu fiz muitos primeiros filmes de muitos diretores, e gostei muito de fazê-los. O Toniko era um cara que eu senti – eu quero dizer isso sem parecer pretencioso – eu senti que eu precisava muito ajudá-lo a navegar o cinema. Ele era um cara da publicidade... Eu acho que o Toniko ia um pouco, assim, vendo aquilo tudo acontecer e opinava, naturalmente. Mas eu sentia que era tudo muito novo pra ele: ver dois atores criando e inventando... Ele não sabia propor estas coisas, vinha um pouco da gente (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Seja como for, Toniko Melo parece ter tido a tranquilidade de deixar que os atores construíssem os seus trabalhos de interpretação com grande autonomia em *VIPs*. A atriz Gisele Fróes que interpretou a mãe de Marcelo no filme, reforçou o caráter de cumplicidade que tomou conta de sua parceria com Wagner Moura e da liberdade criativa dada pelo diretor: "foi um trabalho de [uma] parceria absurda, linda. Desde o comecinho [havia muita] comunhão. A gente dividia tudo. (...) Eu trabalhei as minhas cenas com o Wagner e a gente se entrosou muito. A gente inventou uma história [para a relação das personagens] e o Toniko abençoou esta história" (FRÓES em entrevista ao canal Cine Cultura do YouTube). Entendo que a "benção" de Toniko queira dizer que o diretor concordou com as motivações inventadas pelos atores e com a criação das cenas em si.

No primeiro trecho abaixo, o ator Wagner Moura relata que, em *VIPs*, houve um período significativo de ensaios antes das filmagens, além de uma leitura que não cumpriu nenhuma função criativa. No segundo trecho, o roteirista Bráulio Mantovani fala da importância do trabalho da atriz Gisele Fróes para revelar aspectos apenas delineados para a sua personagem no roteiro. No terceiro, o corroterista Thiago Dottori destaca a difícil tarefa da atriz Arieta Corrêa (1977) para construir a curva dramática nas poucas cenas previstas para a sua personagem Sandra no roteiro do filme:

> A gente ensaiava mesmo com os atores, não só lia. Eu estou em quase todas as cenas. Então, os atores vinham, e nós ensaiávamos pra valer. A gente (...) botava umas cadeiras uma do lado da outra: "aqui é o avião" ... fingia que estava pilotando, era um ensaio mesmo. (...) Fizemos uma leitura de mesa, mas era meio aquela leitura de mesa que não tem nenhum propósito... um pouquinho antes da filmagem... junta todo mundo ao redor de uma mesa... e todo mundo nervoso na hora de ler a sua fala. Era mais uma coisa para juntar as pessoas do que propriamente, do ponto de vista de criação, do artístico... não representa nada! Eu não vejo nenhum benefício a não ser você estar com todo mundo ali. Todo mundo se conhecer, tomar um café juntos, fumar um cigarro. Teve essa leitura lá, na O2. (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

> Vale ressaltar aqui que a personagem da mãe do Marcelo (que não tem nada a ver com a mãe real) ganhou, no filme, uma dimensão muito mais interessante em relação ao roteiro graças à interpretação de Gisele Fróes. [Ela] fez a personagem crescer. Ela soube potencializar o que estava apenas insinuado no roteiro. Interpretações como a de Gisele são um presente para qualquer escritor (MANTOVANI em entrevista a Fernando Marés no *site* Roteiro de Cinema).

> A personagem da Sandra, vivida pela Arieta Corrêa, por exemplo, era um tremendo desafio, porque ela precisava se estabelecer muito rapidamente. Em poucos planos, era necessário que ela se destacasse do universo ao seu redor. Acho que ela foi muito feliz, não só nisso, mas também na cumplicidade que ela conseguiu estabelecer com o personagem do Marcelo. Tudo isso ilumina a história que a gente escreveu, muitas vezes revelando aspectos que a gente não tinha pensado (DOTTORI em entrevista a Fernando Marés no site Roteiro de Cinema).

Em um filme "pouco pretencioso" como *VIPs*, chama a atenção o fato de que o resultado final foi atingido, evidentemente, pela soma das contribuições que permitiram a escritura de um roteiro ficcional a partir de uma história real; passou pelas ideias de cada uma das equipes do filme, todas focadas na criação dos vários mundos em que a personagem principal transita; e desembocou em um trabalho coeso e consistente do elenco, com grande destaque para as criações do ator Wagner Moura. A liberdade com a qual Wagner trabalhou neste projeto criou as condições para uma coautoria nem sempre encontrada no cinema brasileiro. Claro, há que se considerar que, aqui, Wagner Moura já era uma "estrela" e seu peso relativo cacifavam não só o cachê, mas, sobretudo, o seu espaço de criação.

> É claro que quando você tem que lutar para ter uma oportunidade, você vai fazer o que é possível. Tem uma hora em que você passa a poder escolher o que você vai fazer. E aí você tem mais autonomia de poder dizer: "olha, eu acho este roteiro muito legal, mas eu acho que o caminho poderia ser outro. Eu acho que é um caminho natural de você poder ter mais autonomia. Inclusive as pessoas almejam esta troca (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Quando assistimos às aventuras de Marcelo em *VIPs*, o que salta à vista é evidentemente a figura de Wagner Moura. "Isso é o que vai ficar para as pessoas que vão assistir ao filme: o trabalho dele é muito bonito", diz o diretor Toniko Melo (MELO no *making of* – DVD do filme). Talvez não seja a única coisa que fique, mas para as conclusões deste trabalho, isto é muito conveniente *(sic).*

CAPÍTULO 5 – Wagner Moura Encontra Fátima Toledo

Neste capítulo estudaremos três outros filmes da carreira do ator Wagner Moura: *Cidade Baixa* (2005), com direção de Sérgio Machado (1968); *Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida* (2007), dirigido por José Padilha (1967); e Marighella (2019), sob direção do próprio Wagner. Todos foram realizados com a colaboração de Fátima Toledo na preparação dos atores. Inserem-se, portanto, na parcela da recente filmografia brasileira que trabalha, segundo a pesquisadora Walmeri Ribeiro, com o novo modelo de criação da cena nomeado de "laboratórios de criação", nos quais, como aponta Virgínia Rodrigues, ocorre a "inversão de prioridade texto/corpo"[142], como vimos no capítulo três deste trabalho. Quem nos dá as primeiras pistas sobre as semelhanças entre os três filmes é o próprio Wagner Moura:

> Quando você escolhe um filme do Zé Padilha, outro de Sérgio Machado e o meu próprio *Marighella*, a intensão destes três diretores ao fazer estes filmes, de todos os três, era de buscar um hiper-realismo. Em todos os três filmes você vai ter muita câmera na mão, por exemplo, uma coisa meio documental. (...) São três filmes que seguem os atores, onde as câmeras são reverentes ao trabalho do ator. E aí, o trabalho de Fátima se presta muito a este tipo de soltura. Fátima não poderia nunca trabalhar com Guel [Arraes], por exemplo. Nunca ia dar certo esta combinação (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Assim como faz Wagner em relação aos três filmes escolhidos para a análise, também os pesquisadores que dão sustentação a este trabalho esforçaram-se por apontar semelhanças e recorrências nos processos denominados de "laboratórios de criação". Apesar disto, como eu disse, faz-se necessário observar caso a caso, pois cada preparador costuma desenvolver suas próprias ferramentas de trabalho as quais eles nem sempre reutilizam de um projeto para o outro; cada diretor tem sua maneira de se relacionar com este tipo de abordagem da criação da cena; cada elenco reage de forma diferente a este tipo de preparação e cada projeto tem suas especificidades. Por isto mesmo, antes de analisar os três filmes, precisamos olhar minimamente para o modo como a preparadora de elencos Fátima Toledo costuma trabalhar. Digo minimamente, pois não é minha intenção apresentar, aqui, um estudo aprofundado sobre o "método"[143] de Fátima Toledo de interpretação para cinema, mesmo porque, somente esta questão necessitaria de uma pesquisa em si. Fica aqui a sugestão...

---

[142] Sobre a "inversão de prioridade texto/corpo" assim nomeada por Virgínia Rodrigues, ver o item 3.3, no terceiro capítulo desta dissertação.

[143] Como observei anteriormente, Fátima Toledo costuma se referir ao seu processo de trabalho como um método, o "Método Fátima Toledo" de interpretação para audiovisual. Vou evitar o termo para não incorrer no erro de assumir um conjunto de significados que ele carrega e que não me interessa discutir nesta pesquisa.

O que importa nesta descrição do processo de trabalho de Toledo são os possíveis desdobramentos que ele provoca na construção das cenas dos filmes, tendo em vista, sobretudo, os dois eixos que guiam este trabalho: o da autoria nas obras de criação colaborativa e o da interpretação realista-naturalista no cinema. Para o eixo da autoria, faz-se importante entender se nos filmes que contam com o trabalho da preparadora, o padrão descrito no capítulo três sob a denominação de "laboratório de criação" acontece de maneira plena ou não, uma vez que tal questão "dialoga" diretamente com o espaço de interferência que os artistas têm na criação da obra audiovisual. No que diz respeito à interpretação realista-naturalista, é interessante observar que tipo de interpretação Toledo procura construir junto aos elencos dos filmes e o quanto esta criação se aproxima ou se afasta dos conceitos realistas-naturalistas baseados nos estudos de Constantin Stanislavski e também aqueles legados pelo padrão hollywoodiano que discutimos no capítulo dois.

5.1 – O Processo de Trabalho de Fátima Toledo

Apesar de haver, hoje em dia, um número razoável de preparadores de elenco no mercado audiovisual brasileiro seja no cinema, seja nas produções das plataformas de *streaming*, ou na televisão, o fenômeno ainda é bastante recente de forma que, ao contarmos a história da preparação de elenco no Brasil, percebemos que ela se confunde com a própria história da sua pioneira: Fátima Toledo. Com mais de cinquenta filmes no currículo e quatro décadas de carreira, Toledo continua sendo uma das mais requisitadas profissionais do cinema brasileiro contemporâneo.

Iniciou seus trabalhos preparando, sobretudo, atores sem formação e experiência prévias, muitos dos quais não sabiam ler e escrever, além de nunca terem visto uma câmera ou terem estado em um *set* de filmagens. Daí a necessidade quase que inevitável de abandonar os processos tradicionais calcados na leitura do roteiro, na discussão e construção de personagens e no trabalho de decorar textos. Logo no primeiro filme em que fez a preparação, *Pixote – A Lei do mais Fraco* (1980), este "problema" ficou patente: "todos os métodos que eu já utilizava não eram suficientes. Eu conhecia jogos de integração e outras dinâmicas de construção de personagem que eu não podia usar com meninos que não sabiam ler" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 25). No entanto, a preparadora afirma que há um engano a respeito desta ideia de que, no início de sua carreira, ela trabalhava somente com atores inexperientes. Segundo ela, tal

"engano" acontece em função de que, até o sucesso do filme *Cidade de Deus*, não havia sequer um entendimento do que vinha a ser preparação de elenco no Brasil.

> [No começo] tinha essa coisa: trabalha só criança, trabalha só índio, trabalha só não-ator. Mas, na verdade, não foi isso [o que aconteceu], porque eu tinha que fazer essas relações [com os atores profissionais nos filmes. Por isto], eu acabava trabalhando todo mundo. (...) Demorou muito para se entender [o que era preparação de elenco]. Eu acho que isso veio a ser entendido em *Cidade de Deus*. Então, em todos os filmes anteriores, não existia a noção de preparação (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa).

Se, de fato, Fátima Toledo acabava por trabalhar também com os atores profissionais no início de sua carreira, não era este o espaço que os diretores e os produtores reservavam para o seu trabalho. Em seu livro intitulado *Fátima Toledo – Interpretar a Vida, Viver o Cinema*, são muitos os relatos dos filmes em que a preparadora foi chamada, em princípio, para trabalhar com atores sem formação ou experiência prévias. Mesmo no filme que propiciou uma espécie de "virada" para a sua carreira e para a própria história da preparação de elenco no Brasil, *Cidade de Deus*, foi exatamente sua experiência com este tipo de elenco que motivou o convite por parte dos diretores. No livro, ao falar do período em que trabalhou com o diretor Ugo Giorgetti (1942) no filme *Sábado* (1995), bem no início do período da retomada do cinema brasileiro, ela própria confirma que era este o lugar que via para o seu trabalho:

> Faltava-me firmeza, naquele momento, para definir que a preparação só se integraria completamente ao projeto do filme se fosse possível desenvolver o processo com o elenco inteiro. No entanto, para mim e para os diretores, havia ainda a noção de que apenas os atores não profissionais e as crianças precisavam de treinamento (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 81).

E talvez por isto mesmo, ainda nos dias de hoje, há resistência de muitos atores profissionais a submeterem-se a processos de preparação de elenco. Para Toledo isto acontece em função da falta de conhecimento em relação ao que realmente vem a ser o trabalho do preparador. Segundo ela, não se trata simplesmente de instrumentalizar os não profissionais para a interpretação diante das câmeras, mas, sim, conduzir todo o elenco, inclusive os atores profissionais, na construção daquele projeto específico, dando unidade ao conjunto. "Cada filme é um filme diferente, tem uma 'alma' própria que precisa ser revelada pelo diretor, pela equipe técnica e pelo elenco. A descoberta desta alma exige um tempero de incerteza, de riscos e de abertura para o novo" (*Idem*, pp. 207-208). Falando, por exemplo, da participação de Sandra Corveloni (1965) que ganhou o prêmio de melhor atriz no Festival de Cinema de Cannes, na França, pelo filme *Linha de Passe* (2008), dirigido Walter Salles (1956) e Daniela

Thomas (1959), Toledo afirma: "o desafio inicial na preparação foi conduzi-la [Corveloni] a olhar para si e quebrar as resistências com o Método, reiterando que, apesar da sua experiência[144], nem ela, nem os outros haviam feito aquele filme" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 236).

Os relatos dos atores que passaram pelos processos de preparação de Fátima Toledo se dividem entre os que consideram que o trabalho realmente contribuiu com os resultados alcançados em suas interpretações e os que, no mínimo, dizem não ter tirado proveito do processo, como podemos ver pelos depoimentos de Sandra Corveloni e da atriz Berta Zemel (1934 – 2021), que participou do filme *A Casa de Alice* (2007), com direção de Chico Teixeira (1958 – 2019):

> Meu primeiro contato com o método "Fátima Toledo" foi na preparação para o filme *Linha de Passe*. (...) Durante nosso processo de trabalho, mergulhei fundo nas minhas lembranças, na minha origem e juntos, eu, os outros atores, Fátima e seu assistente Michel, buscamos uma verdade nos jogos, nos exercícios, nas propostas de cena e nas relações entre as pessoas que foi fundamental para fazer existir um filme quase documental como é *Linha de Passe*, uma verdade no olhar, nos gestos, no "se colocar na situação". O trabalho teve um bom resultado graças ao treinamento contínuo, focado nas relações humanas, muito intenso, mas também muito afetivo (CORVELONI *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 241).

> A atriz Berta Zemel (...) conta que não entendeu o porquê dos exercícios realizados durante a preparação de atores para o filme (...). Zemel afirma ter participado da preparação do filme (...) por profissionalismo e por estar aberta a novas experiências: "eu queria saber o que era aquilo que todo mundo achava que era maravilhoso e importante". [A atriz] diz acreditar que "a cabeça entendendo, via puxando o corpo. A cabeça é inteligente. Ela puxa um músculo, o corpo, os nervos, e tudo vai se amoldando às imagens que a cabeça quer". Berta Zemel relembra que, [ao contrário], nos exercícios aplicados por Toledo (...) "o corpo responde a tudo. Ele está primeiro. O que o corpo precisa, a cabeça tem que fazer", processo que seguiu, mesmo discordando. Zemel acrescenta que nas filmagens, momento que teve acesso ao texto, não foi fácil sua relação com o diretor do filme Chico Teixeira, afirmando que o diretor não participou do processo de preparação. Zemel conta que nesse momento das filmagens ela sentiu que o texto não se encaixava ao treinamento vivenciado na preparação, treinamento focado em exercícios físicos que considerou violentos (VASCONCELOS, 2010, p. 50).

As polêmicas em torno do processo de trabalho de Fátima Toledo na preparação são muitas. No livro publicado pela preparadora, são várias as histórias de exercícios que causaram sofrimento, desconforto e, por vezes, grande angústia nos atores. "No começo me assustei, não entendia bem aonde aquilo tudo ia me levar, sentia muita dor, muitas vezes me sentia invadida. Sempre me perguntava se precisava passar por tudo aquilo. E não tinha resposta. Até hoje não tenho" (GUEDES *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 185), diz a atriz

[144] Antes de participar de *Linha de Passe*, Sandra Corveloni já tinha uma carreira consistente no teatro.

Hermila Guedes (1980) sobre a preparação feita por Fátima Toledo para o filme *O Céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Aïnouz (1966). Quanto às atribulações por que passam alguns atores durante o seu processo de preparação, Toledo diz:

> Na verdade, o sofrimento (...) está no início do processo, quando você está trabalhando a pessoa, antes de chegar no projeto. (...) [O ator] tem que sentir mesmo [a emoção], não tem jeito. Só que você tem que estar limpo pra sentir. Por isto que tem a fase onde a pessoa sofre. Por exemplo: "eu não consigo pedir". Mas você tem que pedir neste filme. Então nós vamos fazer esta pessoa pedir de verdade. E ela provavelmente vai encontrar aonde está esta dificuldade, onde ela parou de pedir, porque ela parou de pedir. Então, este sofrimento é o sofrimento de descobrir-se a si mesmo. Que é necessário num primeiro momento. Depois isto fica pra trás. A pessoa está inteira, vamos trabalhar o projeto, as relações e as cenas. Então, não se sofre o tempo todo, a não ser que a cena seja uma cena de dor. Se você estiver presente, você vai sentir esta dor, claro (TOLEDO em debate no Canal FatimatoledoSTD1 do YouTube).

O desconforto, como aponta a atriz Hermila Guedes, muitas vezes pode vir do fato de o ator não entender o sentido dos exercícios aplicados. O livro de Toledo fornece vários exemplos em que os atores trabalham sem saber aonde (Toledo) a preparadora quer(ia) chegar com os exercícios. Em alguns casos, parece ter faltado, no mínimo, um esclarecimento para os atores da real necessidade de eles se submeterem a tarefas tão difíceis. Para além disto, as acusações são sérias. A atriz Denise Weinberg (1956) que participou da preparação e do filme *Linha de Passe*, por exemplo, fez uma denúncia pública contra a preparadora. Em resposta, Fátima Toledo entrou com uma ação judicial por danos morais contra Weinberg. Abaixo vemos a denúncia feita por Weinberg e uma contra argumentação de Toledo[145]:

> Fui torturada. Botaram o pé na minha nuca, mandaram dizer que eu era uma merda. Ela [Toledo] falou na minha cara a merda de atriz que eu era, que não precisava de atrizes. Eu tive sequelas. Falei da humilhação, mas é uma violação dos direitos humanos. Tive hemorragia, perdi a voz. Fui muito prejudicada por essa senhora. Eu acho que não é um método, eu faço teatro há mais de 40 anos e nunca tinha passado por um método de tortura, eu não acredito nisso. Eu acredito na delicadeza, eu acho que no ofício do ator, nós somos um instrumento... É como você pegar um piano e jogar na parede. É um pouco do que eu sofri (WEINBERG *apud* ZULIANI).

> Fátima Toledo (...) negou qualquer fala ou ato violento durante a preparação da atriz para o longa *Linha de Passe*. Na ação [judicial], ela pedia uma indenização alegando que, se Denise tivesse se sentindo vítima de "atos tão graves, poderia ter buscado a reparação através de eventuais medidas judiciais cabíveis, contudo não o fez (TOLEDO *apud* BERGAMO).

[145] Faço a menção à contrariedade de atores e atrizes ao processo de trabalho utilizado por Fátima Toledo pois isto, em muitos casos, influencia diretamente os resultados do processo de criação nos filmes. No entanto, como este trabalho só focará em três filmes que a preparadora fez com a participação do ator Wagner Moura, a importância destas questões fica abrandada em função da entrega quase sem ressalvas de Wagner ao trabalho com Toledo nos processos dos filmes analisados, como veremos.

Muito voltados para potencializar as situações dramáticas e, por vezes, violentas previstas nos roteiros dos filmes e, pouco ou quase nada utilizados para o levantamento de situações cômicas, os exercícios criados por Fátima Toledo procuram fazer "aflorar" o lado mais "sombrio" das pessoas: seus vícios, sua perversidade, sua violência, ou, ainda, suas incoerências e suas fraquezas. Tudo em nome de construir personagens mais "densas", das quais não apenas as virtudes, mas também os vícios sejam revelados ao público. A este lado "escuro", Toledo dá o nome de sombra. "Todo mundo tem sombra, todo mundo é capaz de matar alguém, dependendo da situação em que se encontra. (...) Esta sombra surge em situações de risco, de pânico, quando estamos no limite" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 222). Daí a necessidade de fazer o ator experimentar situações "extremas", caso contrário ele não acessará as sensações que o roteiro prevê.

Um exemplo claro disto aconteceu na preparação da atriz Simone Spoladore (1979) no filme *Desmundo* (2002), dirigido por Alain Fresnot (1951). "*Desmundo* foi uma vitória pessoal. Foi um reconhecimento do meio cinematográfico à preparação de atores. Eu iria preparar apenas alguns atores não profissionais, mas Fresnot me solicitou, pela primeira vez, um trabalho focado exclusivamente numa atriz reconhecida" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 123). Alçada à preparação de uma "atriz reconhecida", Toledo aplicou a Spoladore os mesmos processos usados com os atores não profissionais:

> Em um dos principais exercícios propostos pela preparadora, Simone tinha que ficar dentro de um quadrado de fita crepe, vendada, durante horas. "Parti de uma cena do roteiro em que a personagem é presa em um porão. Eu precisava buscar esse sentimento de prisão. Queria ver como Simone reagiria. O ator não imagina que aquele quadrado é o porão, não sabe o que estou fazendo. (...) Quero que venha à tona a loucura da própria pessoa. É a prisão da própria Simone que vai preencher o filme. Quando o ator olha para a referência de prisão que tem, ele começa a construir. Agora, se você fica dentro do quadrado, sem fazer nada, vendado, tem uma hora que você grita: 'que porra é essa, me tira daqui, vai tomar no cu!' Quero que a prisão se torne algo físico" (TOLEDO *apud* FRAIA).

Independentemente das polêmicas, conforme aponta Rodrigues, os processos desenvolvidos por Fátima Toledo e outros preparadores para o trabalho com elencos de atores sem formação ou experiência prévias passaram a ser usados também com elencos de atores profissionais. Um dos principais procedimentos adotados historicamente por Fátima Toledo foi o da não utilização direta do roteiro para a preparação dos elencos e os levantamentos das cenas. Isto porque, segundo Toledo, quando o ator parte do texto, imediatamente começa a construir uma personagem ao invés de vivenciar as circunstâncias propostas. Isso levaria inevitavelmente

a uma construção artificial da cena. Eis, aqui, o princípio básico que norteia todo o trabalho de Fátima Toledo: a busca por um "ilusionismo total", uma espécie de realismo tal que não admite sequer o recurso à arte da interpretação. Como a preparadora costuma afirmar, o ator tem que "viver" e não "encenar" a situações propostas pelo roteiro:

> Para o Método[146] não há "construção de personagem", há construção de situações, por isto, no início da preparação defino o que é preciso trazer dos atores para construir o foco das cenas e inseri-los no universo do filme. Muitas vezes, um ator chega disposto a construir o personagem, mas no Método não há percursos para isto. Não realizo um exercício para conduzi-lo ao personagem, para descobrir sua "personalidade". Entretanto, o ator se preocupa bastante com isto. O que dificulta a sua vida, porque muitas vezes ele começa a achar que não vai chegar a "ser" aquele personagem ou que precisará se transformar nele. Mas, não é verdade. Ele só precisa viver a situação proposta (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 63-64).

Não pretendo discutir a possível incoerência na proposta de que alguém, no caso, um ator, diante das câmeras, tentando dar concretude a um ser ficcional cuja existência está prevista em um roteiro de filme, não esteja simplesmente "criando uma personagem". Como já discuti anteriormente, mesmo no "mundo real", vivendo nossas próprias vidas, estamos quase que invariavelmente representando, "criando personagens" que, sendo variações de nós mesmos, procuram fazer frente às diferentes situações que vivemos e aos mais variados interlocutores com os quais nos relacionamos cotidianamente. Mas, ao invés de discutir a plausibilidade de tal ideia, creio ser mais producente tentarmos entender o que Toledo quer dizer com tal proposição e de que maneira isto interfere no seu trabalho de construção da cena junto aos atores.

Deixo, aqui, uma ideia que poderá vir a ser investigada em um trabalho futuro: o que Toledo pretende evitar é uma construção "artificial" do ator, na qual ele apenas demonstra externamente algo que evidentemente não vem acompanhado de uma motivação interna de forma a "legitimar", a "rechear de verdade" suas ações. Em seu livro, ao analisar a experiência de preparação do filme *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1980), de Hector Babenco, Toledo diz: "eu não aceitava mais atuação vazia, sem organicidade, isto é, sem a presença física e sensorial do ator. A pessoa tem que estar presente, vivendo aquela vida, senão o resultado será sempre artificial, insuficiente" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 45). Desta forma, uma "atuação vazia", para usar a expressão de Toledo, seria a do ator que cria o seu trabalho através de ações que não

[146] Esta é a forma como Fátima Toledo se refere ao seu processo de trabalho. A exemplo da tradução adotada no Brasil para o chamado *Method Acting* desenvolvido no *Actors Studio* nos Estados Unidos, Toledo se refere a ele usando a palavra "método" grafada com letra maiúscula.

têm nenhuma vinculação com a esfera das sensações, que não têm lastro em motivações internas e, por isto mesmo, não se "parecem com a vida".

Este tipo de atuação, sem "motivação interna", sem o recurso à "sensibilidade", nos remete diretamente à proposição de Denis Diderot em seu *Paradoxo do Comediante* segundo a qual, o "bom ator" é o que trabalha com frieza, usando sua técnica para mostrar claramente ao público o que a personagem sente, mas não sentido a emoção de fato. E o faz tão bem que leva o público a pensar que ele sente o que de fato apenas demonstra sentir. Para Toledo, esta é exatamente a característica de uma atuação "artificial e insuficiente". Segundo a preparadora, uma "boa performance" é aquela na qual o ator está "presente, vivendo aquela vida" a ponto de dar "organicidade" ao seu desempenho. Neste caso, ainda uma vez, estamos no terreno de uma proposta stanislavskiana, para a qual, a cada ação externa corresponde um conjunto de impulsos e motivações internos, conferindo um efeito ilusionista o mais perfeito possível em relação ao trabalho de interpretação do ator.

No entanto, ao afirmar que "para o Método não há 'construção de personagem'", a preparadora está fazendo uma referência direta ao sistema proposto por Constantin Stanislavski. A respeito do mestre russo, ela afirma: "Stanislavski diz: 'se eu fosse...'. Para mim é: 'eu sou!'. [Em outras palavras], a situação é fictícia, você não. É você na situação" (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa). Nesta fala, Fátima Toledo resume o que considera ser uma diferença fundamental entre o seu processo de trabalho e o sistema stanislavskiano. Ao fazer referência ao "condicional mágico 'se'" com a frase "se eu fosse...", ferramenta proposta por Stanislavski para que os atores possam se imaginar no lugar da personagem, Toledo chama a atenção para o fato de que, pensada na condicional, a proposição do encenador russo abre uma brecha também para o ator "não ser". Ao contrário, ao afirmar "eu sou", os atores preparados por ela se conduziriam necessariamente para uma "verdade cênica" maior, uma espécie de "hiper-realismo", algo quase documental. Nos trechos que seguem, percebemos como dois diretores com os quais Toledo trabalhou corroboram com esta visão do tipo de interpretação criado pela preparadora: José Padilha, dos filmes *Tropa de Elite 1* (2007) e *Tropa de Elite 2* (2010) e Sandra Kogut (1965), de *Mutum* (2007).

> Exprimimos as "diferenças de visão de mundo" entre os indivíduos e grupos sociais abordados no filme transportando-as para a própria interpretação. A Fátima conseguiu, com o auxílio de assistentes que pertenceram a estes grupos na vida real, criar interpretações realistas para todos eles. Ainda hoje, de vez em quando, sou parado na rua, e sempre ouço do público o comentário de que o filme parecia um documentário, de que era muito real (PADILHA *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp.227-228).

> Desde o início, quando ainda estava trabalhando no roteiro de *Mutum*, eu já sabia que queria trabalhar com não-atores. Não buscava interpretação. Queria pessoas cuja vida e a personalidade fossem tão próximas dos personagens que elas pudessem experimentar "ser" eles [os personagens] durante o filme. Queria fazer um filme que se situasse no encontro entre a vida daquelas pessoas e a história que íamos contar. (...) E assim cheguei até a Fátima. O que imediatamente me atraiu no método dela é que é um trabalho muito físico, intuitivo, (...) não tem análise, psicologia (...). [Eu] queria apostar nas relações, mas isso num plano do sentimento em estado puro, sem interpretação. Por exemplo, nunca quis que eles lessem o roteiro. Ninguém nem sabia qual era a história, iam descobrindo na medida em que as cenas iam acontecendo, muito mais parecido com a vida[147] (KOGUT *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 199).

Ora, o pensamento revelado nas colocações de Toledo, Padilha e Kogut não é muito diferente das motivações que inspiraram as encenações do grupo de teatro dos Meininger no século XIX, as pesquisas de Stanislavski durante quatro décadas ou o movimento do neorrealismo no cinema italiano dos anos 1940 e 1950, apenas para citar alguns exemplos: a intenção é de criar um "ilusionismo perfeito", misturar a vida com a ficção, fazer o ficcional parecer concretamente "real". A busca parece ser sempre a mesma, aquela à qual Stanislavski dedicou sua vida. No entanto, há evidentemente uma recusa a algumas experiências do passado como se elas tivessem sido incapazes de produzir a ilusão desejada. Ao vincular a "artificialidade" de alguns trabalhos à ideia de construção de personagem, Toledo parece se contrapor claramente às propostas stanislavskianas. Resta a pergunta: não estaríamos simplesmente endereçando nossa crítica a um sistema como um todo a partir da observação de algumas experiências "mal sucedidas" de interpretação realista-naturalista ao longo da história?

Quando Fátima Toledo fala: "não realizo um exercício para conduzi-lo [o ator] ao personagem, para descobrir sua personalidade"; ou quando Kogut diz: "O que imediatamente me atraiu no método dela [Fátima Toledo] é que é um trabalho muito físico, intuitivo, (...) não tem análise, psicologia (...)", o que de fato parece se estar a evitar é a construção de um arcabouço psicológico que dê sustentação às ações das personagens previstas no roteiro. A recusa ao que é "psicológico", no entanto, me parece menos um questionamento às "personagens", mas, sim, ao que é milimetricamente estudado e construído, àquilo que é racionalizado, que se constrói por intermédio da técnica e da inteligência. Em uma atitude quase que bergsoniana[148], procura-se dar espaço à espontaneidade e à intuição como ferramenta de

[147] Sandra Kogut conta que manteve em segredo até o fim das filmagens a informação de que o filme *Mutum* era uma adaptação da novela intitulada *Campo Geral*, do escritor João Guimarães Rosa (1908 – 1967). A diretora temia que tal informação pudesse intimidar o elenco e criar uma relação solene com o trabalho no filme.

[148] Grosso modo, ao comparar os processos instituídos por via da intuição àqueles realizados por meio da inteligência, o filósofo francês Henri Bergson (1859 – 1941) propôs que o primeiro, o caminho da intuição, consistia-se em um método bastante preciso para o pensamento filosófico, pois propiciava o acesso à "essência das coisas". Já a inteligência, por sua própria natureza, acabava apenas por permitir uma observação externa dos

construção da performance do ator. “Porque, antes de qualquer coisa, o ator é um xamã. Para o ator estar inteiro, ele tem que perder o controle. Vai um pouco, para o xamanismo. Na verdade, a realização do trabalho do ator, envolve sempre uma certa perda de consciência”, diz o ator Leonardo (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa). Mas quem nos garante que, ao tentarmos fazer o ator “viver” a situação do roteiro, ele não “empresta” também o seu próprio arcabouço psicológico para a personagem, “racionalizando” a sua criação? Estas são questões que podem nos levar a um impasse. Como o objetivo, aqui, é entender o que de fato acaba acontecendo com a interpretação dos atores nos processos comandados por Toledo, talvez seja mais produtivo olharmos para as etapas que normalmente compõem o seu trabalho. Sigamos...

A primeira ação realizada por Toledo em um filme é a leitura e a discussão do roteiro juntamente com o diretor. Neste momento, ela procura entender cada cena e, sobretudo, as relações estabelecidas entre as personagens, os conflitos e as afinidades que definem os sentimentos, ou como prefere Toledo, as “sensações” que deverão ser construídas na preparação dos atores. Vê-se que, em princípio, o roteiro é a base para se pensar todo o trabalho. “Em geral, eu leio o roteiro uma vez e converso com o diretor. Depois, abandono o roteiro e vou procurar aquele universo. Eu dou liberdade para o filme existir, não me imponho a ele. Entendo o que ele é interiormente, sem fazer programações” (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 31).

É importante observar, no entanto, que quem define “o que o filme é”, é o próprio diretor. Em princípio, cabe à preparadora garantir que as orientações recebidas serão, de fato, buscadas pelos atores durante a preparação. Trata-se, portanto, de aumentar o espaço de definição dos diretores dentro da concepção geral da obra fílmica, o que pode ou não levar a uma diminuição do espaço de criação dos atores. No depoimento abaixo, o diretor Carlos Reichenbach (1945 – 2012) que trabalhou com Toledo nos filmes *Dois Córregos* (1999) e *Garotas do ABC* (2003), deixa claro o quanto a preparadora foi importante na concretização da sua visão para o trabalho dos atores nos dois filmes:

> O que eu gosto no método da Fátima Toledo é que ela enxerga a importância de conhecer integralmente as intenções de cada gesto descrito ou frase imaginada no roteiro. Ela trabalha para o filme, o projeto – e não para essa ou aquela pessoa. É engraçado, mas eu tinha sempre a impressão de que, ao me mostrar em vídeo o progresso da preparação – ela procurava a reação do “roteirista”[149]. A pergunta mais comum era: “Foi isso que você imaginou?”. O admirável é que ela só se dava por

objetos, mas nunca o acesso à essência destes. Da mesma forma, é possível imaginar que para todo e qualquer ato performático (atuar diante de um público, realizar um salto ornamental e etc.) não é apenas a inteligência que comanda a performance. A excelência de sua execução, que logicamente é sempre relativa a algum padrão socialmente instituído, depende do deixar-se agir por meio da intuição.

[149] Carlos Reichenbach foi, em geral, também o roteirista dos filmes que dirigiu.

> satisfeita quando eu exultava (REICHENBACH *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 103).

De posse da visão do diretor, sobretudo no que diz respeito às personagens, suas relações e seus dramas, Toledo parte para a segunda etapa: a seleção do elenco. Sempre que consegue, procura interferir na escolha dos atores por considerar que esta é uma etapa fundamental para o projeto do filme. "Quando se pega um *casting* errado não tem preparação que dê jeito" (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa). Seguindo um critério do *typecasting* do cinema russo dos anos 1920, o que Toledo procura nos candidatos é uma aproximação do universo destes com o das personagens idealizadas pelo diretor. Trata-se de encontrar atores que tenham em suas vivências situações semelhantes àquelas previstas para as personagens do roteiro. "O casting é essa aproximação com o personagem... Não é exatamente o físico, é um comportamento. Se a pessoa é (...) daquele universo (...), é óbvio que ela está com todos os códigos daquele universo. Melhor do que você levar alguém daqui. [Neste caso], o trabalho requer mais tempo" (Idem). Mas não é sempre que Toledo consegue o seu intento. Ainda hoje, é comum o diretor escolher o elenco do filme seguindo critérios da projeção dos atores no *star system* nacional e depois chamar a preparadora para trabalhar com os atores escolhidos. Falando sobre o filme *Garotas do ABC*, Toledo deixa clara a necessidade de selecionar atores que sejam semelhantes às personagens que vão interpretar:

> *Garotas do ABC* me mostrou definitivamente que a preparação deve ser precedida de uma seleção de atores compartilhada entre preparador e diretor. A maior parte dos obstáculos pode ser evitada se o *casting* respeitar o projeto do filme e garantir uma escolha de pessoas em condições de viver as situações exigidas diante da câmera. A incompatibilidade com o personagem não expressa evidentemente as qualidades técnicas de um ator ou de seus recursos, mas uma diferença entre suas experiências e valores e aquelas solicitadas pelo filme. Além disso, é preciso levar em conta a disposição do ator de vivenciá-las naquele momento da sua vida profissional (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 101-102).

Mas, apesar de considerar fundamental encontrar atores cujas experiências se aproximem daquelas das personagens, ao longo de sua carreira, a preparadora enfrentou muitas situações em que tais coincidências não existiam. Um caso claro neste sentido foi a preparação do ator Leandro Firmino (1978) para desempenhar a personagem de Zé Pequeno em *Cidades de Deus*. "O Leandro é de uma docilidade incrível", mas sua personagem é imbuída de extrema violência. "Havia uma distância muito grande [entre eles]. Eu sabia que ele podia fazer, mas não sabia como eu [poderia ajudá-lo a] fazer" (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa). Toledo conta que foi por pura sorte que encontrou um caminho para despertar no ator a ira

necessária para a personagem. "O Leandro tinha feito dreads[150] e uma criança foi pegar no seu cabelo e ele falou: "não, não, não!". Diante do incomodo evidente do ator, a preparadora realizou um exercício em que Firmino deveria ficar imóvel, sem ação alguma, enquanto um outro ator mexia em seus cabelos. A preparadora conta que o extremo incômodo levou a ator a uma explosão de raiva. "Sabe quando você vê o personagem nascer? (...) quando você vê [a personagem] no papel, você não enxerga. Mas quando você vê ao vivo, Nossa! [E] eu gritava: 'chegou o Zé Pequeno, chegou o Zé Pequeno!'" *(Idem)*. Experiências como esta fizeram Toledo relativizar a necessidade de selecionar o ator que traga de antemão a vivência requerida pela personagem.

> Aprendi que posso trazer uma pessoa delicada para fazer um monstro – e fazê-lo baseado na verdade das situações. Isto significa definitivamente que o ator não precisa ter o perfil ou a "personalidade" semelhante à do personagem. (...) Não é preciso interferir na vida ou história de ninguém para fazer a pessoa entrar na situação exigida pela cena e pelo projeto do filme. A única coisa que impede o ator de trabalhar é sua indisposição de estar verdadeiramente presente, despojando-se de ideias prontas e colocando seu corpo e sensações a serviço do filme (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 157).

Como discuti no capítulo 2, o *typecasting* é uma ferramenta que os diretores usam para interferir mais diretamente na "criação da personagem" por eles idealizadas. Segundo este critério, ao ator resta a possibilidade de ser o que já é, acrescentando apenas nuances à criação. Estamos, evidentemente, muito próximos dos motivos que levam um diretor a buscar atores inexperientes, os "não-atores", diretamente nos grupos sociais cujas características são as mesmas das personagens de seu filme. Se levado às últimas consequências, este critério restringiria as oportunidades dadas aos atores profissionais apenas à criação de personagens semelhantes a eles mesmos. Isto parece negar a própria essência do que milenarmente se estabeleceu ser a função do ator, pelo menos daquele que procura o mimetismo com as personagens: "transformar-se", a cada trabalho, naquilo que ele, no fundo, não é. Dar "vida" a outrem.

Por outro lado, a ideia de que o ator pode ser preparado para "viver" uma personagem essencialmente diferente dele, em princípio, abre espaço para uma criação atoral maior. Foi o trabalho com Leandro Firmino para o papel de Zé Pequeno em *Cidade de Deus* que trouxe a Fátima Toledo uma consciência de que, ao preparador cabe uma função muito semelhante àquela atribuída por Jerzy Grotowski ao diretor de teatro: guiar o ator na criação

[150] *Dread* é uma palavra inglesa que, em muitos casos, é usada como abreviatura de *dreadlocks*, que descreve um estilo de cabelo caracterizado pela apresentação de tranças longas e finas. Este estilo ficou conhecido sobretudo por ter sido adotado pelo movimento rastafari.

que este realiza para a concretização da obra. Ao que Toledo contrapõe: “Eu oriento, eu conduzo, eu ajudo a ir, eu sou o guia. [Já o diretor] dirige o ator para chegar onde ele [o diretor] quer” (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa). Ainda assim, sobre esta tomada de consciência, Toledo diz:

> Finalmente tenho plena convicção de que nós, os preparadores, somos sombras de algo mais real e concreto: o ator na situação do filme. O que fazemos pertence ao filme, momento, por excelência dos atores. Por isto, é preciso saber sair. Depois de *Cidade de Deus* descobri que o preparador apenas orienta, conduz o ator a sua descoberta, mas a atuação é dele (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 157-158).

Selecionados os atores, a etapa seguinte do trabalho de Fátima Toledo é a preparação efetiva do elenco para o filme. Esta preparação inclui duas fases: uma de potencialização dos recursos do ator para o trabalho e a outra de construção das situações previstas pelo roteiro. Antes de cada jornada de trabalho, Toledo geralmente realiza exercícios de aquecimento e preparação corporal para os quais emprega princípios da bioenergética, alongamentos e meditação, além do exercício de *Kundalini*: com os joelhos levemente flexionados, os atores realizam um movimento de vai e vem contínuo com a pélvis. Segundo Toledo, trata-se de uma ação voltada para “liberar a energia primal que está aprisionada. Às vezes, a *Kundalini* dá enjôo ou a pessoa fica excitada. As mulheres podem ficar menstruadas antes do tempo. Mas precisamos disso para destravar o sensorial, relaxar, (...) ficar inteiros, porque chegamos aqui aos pedaços” (TOLEDO *apud* FRAIA).

A etapa seguinte é a do “reconhecimento”. Trata-se de um momento em que a preparadora procura fazer um diagnóstico das características de cada ator: “vejo se a pessoa é agressiva, medrosa, se sabe pedir, dizer não” *(Idem)*, enfim, procura identificar se o ator traz um repertório/bagagem de experiências que o aproxima ou não das situações que terá que “viver” no filme. Identificadas as características que o distanciam da personagem, fica mais fácil, segundo a preparadora, atacar e solucionar os problemas. Trata-se, como queria o educador brasileiro Paulo Freire, de entender os recursos, o repertório, enfim, a bagagem trazida pelos atores como um ponto de partida para o processo.

> O primeiro momento da preparação, eu costumo chamar de “Quem é você?”. Não é uma atividade voltada para um projeto específico. São exercícios aplicáveis em qualquer filme que coloca o ator diante de si próprio e o conduzem a definir suas forças e fraquezas. Seus sentimentos e seu projeto de vida. Sem isso, ele não encontra sua própria verdade e terá mais dificuldade para encarar situações que irá viver no filme. Por exemplo, se ele não percebe seu ódio, seus medos ou sua sexualidade, dificilmente conseguirá experimentar as mesas situações vividas pelo personagem (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 165).

Na etapa seguinte, a preparadora procura desenvolver as relações entre as personagens, seus pontos de conexão e seus conflitos. Os exercícios visam levar os atores a experimentar sentimentos recorrentes nas tramas como dor, ódio, amor, abandono ou euforia, mas, sobretudo, aqueles que terão que usar no filme. O princípio básico que norteia estes exercícios é que, durante a preparação, os atores precisam experimentar concretamente os sentimentos e sensações vividos pelas suas personagens. Isto criaria uma espécie de "memória sensorial" que o ator deve acionar na construção das cenas e também durante as filmagens. Sobre a maneira de acionar tal memória nas filmagens, Toledo diz:

> O exercício é bem escolhido para cada cena, porque ele vai despertar a sensação que a cena precisa e isso fica arquivado [na memória do ator]. Essa memória é despertada por alguma coisa, por um gatilho. Às vezes por uma música, ou uma frase que você diz no ouvido [do ator]. Às vezes um exercício da bioenergética já torna presente [a sensação desejada para a cena] (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa).

A ideia de lançar mão de sentimentos/sensações emprestadas das lembranças de exercícios realizados durante a preparação para construir o trabalho de interpretação nos remete diretamente ao conceito stanislavskiano de "memória emotiva" tão caro a Lee Strasberg em seus trabalhos junto ao *Group Theatre* e no *Actors Studio*, como vimos. Apenas que, enquanto para Stanislavski e Strasberg as memórias das emoções são tiradas da própria experiência de vida do ator, Fátima Toledo procurar criar a sua "memória sensorial" através dos próprios exercícios que aplica durante a preparação. Nos dois exemplos que seguem, o uso da "memória emotiva" fica patente. No primeiro, Toledo descreve o exercício que utilizou para preparar a atriz que interpretou a esposa do zelador do prédio onde se passa o filme *Sábado* (1995), dirigido por Ugo Giorgetti (1942). No segundo, ela própria admite o recurso à memória emotiva stanislavskiana na maneira como preparou o ator mirim Felipe Silva (s.d.) para a cena de *Cidade de Deus* na qual seu personagem chora depois de tomar um tiro no pé disparado pelo traficante Zé Pequeno.

> No filme, ela [a atriz] vivia uma situação básica de abandono e revolta com um marido bêbado em tempo integral. Mas a atriz era a felicidade em pessoa! Não havia exercício capaz de trazer organicidade à tristeza exigida pela situação do filme. Elaborei uma atividade adaptada de outras vivências teatrais. Coloco a atriz diante do espelho e solicito que cante "Parabéns a você", enquanto aciono sua memória mais remota das festas de aniversário vividas desde a infância: as pessoas que estavam presentes e já partiram, as que nunca estiveram presentes, o seu próprio envelhecimento, as frustrações, os sonhos não vividos a cada ano etc. Ela permaneceu durante longo tempo cantando o "Parabéns" e o exercício disparou a revolta e a tristeza que ela precisava para vivenciar a situação do seu personagem. (...) Na cena, o pequeno chora aterrorizado diante do perigo da morte e da dor que o tiro provocara.

> (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 88) (...) Felipe já era conhecido por seu choro fácil e, às vezes, fingido. (...) [Então], eu usei um artifício de Stanislavski que raramente utilizo: solicitei ao ator que recuperasse na sua memória uma dor "real", física (como uma forte dor de dente, na cabeça ou no pé), enfim, algo que ele já tivesse experimentado. O choro saiu sem problemas e ele entrou na situação (*Idem*, p. 155).

Apesar de frequentemente recusar filiações às teorias consagradas de interpretação, são muitos os exemplos nos processos de preparação descritos em seu livro nos quais Fátima Toledo usa consciente ou inconscientemente recursos historicamente consagrados. Na leitura inicial do roteiro que faz conjuntamente com o diretor, por exemplo, a busca pelas "circunstâncias dadas" pelo texto ou mesmo definidas pelas escolhas do diretor é evidente. Na etapa de desenvolvimento das relações, como vemos, procura-se criar uma espécie de "memória sensorial" que deverá ser acionada por um "gatilho" na construção das cenas e nas filmagens, bem à maneira do acionamento da "memória emotiva" proposto por Stanislavski ou Lee Strasberg no *Actors Studio*. No entanto, o recurso à "imaginação" proposto por Stanislavski e tão prezado por Stella Adler sai "prejudicado", uma vez que Toledo quer que os atores experimentem efetivamente as "sensações", evitando simplesmente "imaginarem-se" nas situações. Por fim, outro conceito emprestado aos estudos de Stanislavski é o do "subtexto", aquilo que está subjacente às falas das personagens, mas que não é efetivamente dito, como podemos perceber por esta colocação de Toledo quando do embate entre a personagem de Hermila e sua avó no filme o *Céu de Suely*:

> O "perdão", por exemplo, pode representar um ato de amor, de arrependimento ou de premeditação, pode nascer do sentimento de uma pessoa ou pode ser solicitado por outra. Estas opções precisam estar claras no processo de interpretação, porque o ator mobiliza sentimentos e vivências diferentes em cada uma delas, ainda que diga a mesma coisa (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 18).

Outro recurso bastante empregado por Toledo, desta feita "emprestado" de Jerzy Grotowski, é a ideia de que uma interpretação "verdadeira", despida de "estereótipos e clichês", muitas vezes só pode acontecer se o ator for levado a um estado de fadiga, de exaustão. Apenas neste estado ele deixaria de construir racionalmente o seu trabalho e passaria a "viver" a situação. "Eu não quero ator, eu quero gente. O mental leva ao distanciamento. Pra você ser integral na vida tem que estar lá e não pensar, não construir, mas viver. (...) Um filme tem várias áreas... todo mundo diz quem é o personagem. Qual a função do ator? Apenas viver" (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa). O próprio processo de descobertas empreendido por Toledo está baseado, muitas vezes, em repetições que levam à exaustão. É desta insistência exaustiva

que surgem os resultados, como podemos constatar por este depoimento do diretor Fernando Meirelles sobre a preparação de *Cidade de Deus*:

> O que me impressionava ao ver a Fátima trabalhar na preparação de alguns atores em *Cidade de Deus* era sua obstinação para ir além do limite dos atores, em despertar emoções que nem eles próprios sabiam que poderiam sentir. Às vezes fazia exercícios exaustivamente repetitivos. Depois de trinta, quarenta minutos eu pensava que a experiência já havia se esgotado, mas de repente: pimba! Explodia alguma emoção represada, vinha uma reação inesperada: lágrimas, agressividade, riso descontrolado, aprofundamento dos sentimentos (MEIRELLES *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 159).

Nesta etapa, Toledo procura ainda criar caminhos que agilizem a comunicação com o elenco nas fases seguintes de preparação. Por outro lado, também os atores se dão a conhecer uns aos outros e criam relações de cumplicidade e confiança que serão necessárias para enfrentarem os conflitos e as paixões previstas no roteiro. Daí a necessidade de trabalhar com todo o elenco, uma necessidade de Fátima Toledo que demorou para ser plenamente atendida ao longo de sua carreira. A importância de se construir uma relação de cumplicidade e confiança entre os membros do elenco fica clara no primeiro trecho abaixo, em que a preparadora fala sobre a experiência com os meninos do elenco de *Pixote – A Lei do Mais Fraco*. Já a dificuldade de preparar apenas parte do elenco fica evidente quando Toledo avalia o trabalho com o ator mirim Vinicius de Oliveira (1985) em *Central do Brasil* (1998), conforme vemos no segundo trecho abaixo.

> Na preparação das cenas [de *Pixote*], eu ensaiava sem o roteiro, mas inventando os diálogos a partir das situações. Assim, muitos elementos eram acrescentados pelos meninos. Afinal, eles já estavam tão próximos depois de três meses intensos e cotidianos que era possível inventar qualquer coisa. Eles se conheciam muito bem e já tinham discutido (...) e se reconciliado. Por isso, na hora de montar as cenas, não havia mais ruídos, vaidade ou ressentimentos que não fossem explicitados. Eles criavam e improvisavam muito. (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 39)

> Na preparação [de *Central do Brasil*], vivenciamos uma solidão que pontuou o primeiro momento de Vinícius/Josué no filme, depois da morte da mãe. Quando esta etapa do trabalho acabou percebi que o havia preparado para viver Josué, mas não construí suas relações com os outros personagens. Isto ficou relativamente nítido quando Walter [Salles] reuniu a todos para uma leitura do roteiro. Naquele momento, percebi que Vinicius estava inseguro e essa insegurança só poderia ser superada na relação com o diretor e o elenco. (...) A partir de *Central* [*do Brasil*], eu não trabalhei mais com um único ator, pois compreendi que os limites encontrados durante a preparação do Vinícius eram resultado da ausência do elenco inteiro para viver as relações do filme (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 39, 130).

Ainda nesta segunda etapa da preparação, Fátima Toledo costuma, inclusive, criar "situações que não serão necessariamente usadas no filme, mas que completam a realidade que

o ator terá que viver na cena. Se o diretor quiser mudar algo durante as filmagens, pode contar com um elenco preparado para vivenciar com autenticidade as novidades" (*Idem*, p. 183). Na preparação para o filme *Boleiros – Era uma Vez o Futebol* (1998), dirigido por Ugo Giorgetti (1942), o tempo muito curto obrigou a preparadora a pular esta etapa e a atacar diretamente o levantamento das cenas. Mas, segundo Toledo, os resultados alcançados foram pouco satisfatórios.

> De fato, a preparação direta da cena, sem as atividades de reconhecimento e de estruturação dos atores tinha limitações. (...) Quando se trabalha o elenco diretamente a partir do roteiro (...) não é possível prepará-lo para improvisações e mudanças solicitadas pelo diretor na hora de filmar. Sem o conjunto de exercícios utilizados na preparação, o ator não consegue se colocar integralmente numa situação nova e inusitada. Ele se organiza para responder, no máximo, às situações específicas já trabalhadas. (...) O resultado pode até ser satisfatório, mas o ator perde sem a preparação completa, pois as maiores dificuldades propostas por um diretor raramente estão previstas no roteiro (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 89).

Nos processos conduzidos por Fátima Toledo, assim como em muitos outros casos que descrevemos nesta pesquisa, um procedimento que parece ter resultado muito significativo para a construção cênica é o da imersão dos atores no universo do filme. *Brincando nos Campos do Senhor*, *O Céu de Suely* e *Linha de Passe* são apenas alguns exemplos em que a imersão assumiu papel fundamental na preparação realizada por Toledo. Em *Linha de Passe*, todo o final da preparação dos atores aconteceu "nas locações em bairros periféricos de São Paulo" (*Idem*, p. 234). Sobre a imersão realizada pelo elenco principal do filme, Toledo diz:

> Inclusive, os meninos foram dormir alguns dias na periferia para se familiarizarem com o universo do filme. A produção disponibilizou um carro para levá-los aos ensaios, mas, durante um tempo, defini que eles iriam de ônibus, pois seria importante viver aquela experiência, deslocando-se por horas num transporte coletivo lotado e desconfortável. Não bastaria "constatar" o problema externamente e concluir que era um horror viver aquilo todo dia. Era preciso ir e voltar para o "serviço" cotidianamente sacolejando num ônibus (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 234.)

Terminados os exercícios de reconhecimento, os de inserção dos atores no universo do filme e aqueles de construção das relações entre as personagens, inicia-se o levantamento das cenas propriamente dito. Ao longo de sua carreira, Toledo sempre preferiu fazer tal levantamento sem o uso do roteiro, e se possível, sem que o elenco fizesse sequer uma leitura prévia do mesmo. A ideia era evitar que os atores decorassem o texto e construíssem interpretações baseadas em clichês e estereótipos que depois fossem difíceis de se eliminar. No entanto, em entrevista a esta pesquisa, Fátima Toledo alerta que estes procedimentos têm mudado muito após a pandemia de Covid-19, pois as pessoas estão mais receosas e menos

disponíveis para experimentações. Segundo ela, o constante julgamento enfrentado por todos nas redes sociais e as preocupações com questões de assédio também têm contribuído para esta mudança. Sobre os procedimentos que adota nas preparações atuais, ela diz:

> Tem mudado muito. (...) Eu não posso, por exemplo, fazer o que eu fazia há dez anos atrás, de ir direto, sem ler o roteiro com eles. Antigamente (...) eu só contava a história. Eles [os atores] tinham uma liberdade incrível de viver, de acreditar [no processo]. Hoje, (...) eu faço uma leitura de roteiro no primeiro dia, converso sobre os personagens, sobre as motivações, sobre os desejos, sobre as frustrações e aonde isso se conecta com eles. Depois da pandemia, eu senti uma mudança muito grande (...) na manifestação do afeto que (...) foi muito prejudicada. [Além disto], as pessoas estão mais receosas com a mídia social, [onde acontece] um julgamento atrás do outro. Então, hoje, você não pode chegar e ensaiar uma cena de toque [entre os atores] sem antes conversar bastante. (...) Às vezes, os atores têm medo até de tocar nas atrizes. (...) Então, temos que encontrar caminhos para ir derrubando estas posturas (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa).

Apesar das mudanças, o levantamento das cenas continua sendo feito através de improvisações. De uma forma muito parecida com a qual Stanislavski dizia trabalhar próximo ao final de sua vida[151], Toledo trabalha cena a cena: lê ainda uma vez a cena para os atores, identifica os acontecimentos que ali se desenvolvem e pede que eles improvisem a situação. "Eu os deixo livres, mas dentro da situação [prevista no roteiro]. Não dá para eles improvisarem uma coisa que não está lá" (*Idem*). O elenco fica livre, sobretudo, para trabalhar com suas próprias palavras, sem se preocupar com a maneira exata como as falas estão escritas no roteiro. Aos poucos, a preparadora vai moldando a cena, introduzindo as falas que os diretores marcaram como essenciais, aquelas que não podem ser excluídas ou modificadas, além de explorar outras possibilidades, sempre no sentido de potencializar os resultados. Em um processo como este, fica claro que, apesar de buscarem construir o filme pretendido pela direção, a possibilidade de contribuição dos atores e da preparadora se potencializam. Mas Toledo alerta que se enganam aqueles que acham que o seu método utiliza uma "improvisação livre" que distancia o resultado final do que está previsto no roteiro:

> Essa coisa que todo mundo diz que não se dar o roteiro é improvisar não é verdade. Você improvisa para chegar no roteiro. Algumas pessoas acham que improvisar é livre: "Vamos fazer como quisermos!". Não é isso. Tem um projeto que você segue à risca. E tudo o que você improvisa é para chegar nele. Só que chegar nele de uma maneira mais leve, mais tranquila e sem o peso de decorar ou se cercar [o ator]. Pelo

[151] Os detalhes da descrição de Stanislavski sobre seu modo de trabalhar no final de sua carreira podem ser vistos na página 94 deste trabalho. É interessante observar que, com a mudança que Fátima Toledo realizou recentemente em seu processo de trabalho, incluindo uma leitura e a discussão do roteiro no início do processo de preparação, o "Método Fátima Toledo" se aproximou ainda mais do processo de trabalho realizado por Stanislavski.

> menos nos filmes que eu faço, não há este improviso livre (TOLEDO em debate no Canal FatimatoledoSTD1 no YouTube).

Em alguns casos, o levantamento revela que uma determinada cena "não funciona". Neste caso, Toledo mostra ao diretor a "fragilidade" da cena montada e eles discutem a possibilidade de modificá-la ou simplesmente eliminá-la, como aconteceu no filme *A Casa de Alice*, do diretor Chico Teixeira: na cena em questão, "uma personagem se refugia na área de serviço e prepara um veneno para dar à adolescente que está de caso com o seu marido. Depois, no que seria uma reviravolta interna, desiste de dar o veneno" (FRAIA, Revista Piauí). A fragilidade da construção realizada com a atriz acabou por eliminar a cena do filme.

Por outro lado, muitas vezes, o trabalho de Toledo junto ao elenco leva ao acréscimo de cenas ao filme a partir de uma avaliação do diretor sobre o material gerado no processo, como no caso ocorrido em *Linha de Passe*: "eu e a direção construímos uma parceria durante o percurso da preparação e muitas experiências que surgiram das improvisações foram incorporadas ao filme" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 233). Um bom exemplo do espaço aberto à contribuição de Fátima Toledo para as cenas aconteceu no filme O *Curandeiro da Selva* (1992), dirigido por John McTiernan, a partir do momento em que a preparadora foi autorizada pela produção a acompanhar as filmagens diretamente no *set*.

> Com a minha presença no *set*, o diretor começou a valorizar também os personagens índios ao integrá-los à narrativa, evitando aquele ar de figurantes "exóticos" tão comum no cinema norte-americano. John pedia planos fechados dos índios, inclusive alguns *closes* que acentuavam o drama vivido por eles. Algumas cenas foram alteradas, ampliando a participação dos índios e explorando melhor suas contribuições originais. Esta mudança abriu mais oportunidades para a criação de situações novas, articulando a experiência dos atores índios ao elenco principal (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 75).

No início de sua carreira, Toledo se esforçava para participar do momento das filmagens por considerar sua presença fundamental para garantir os bons resultados alcançados na preparação. Mas os diretores, em geral alegando que este é um momento da sua criação junto aos atores, fora algumas exceções, sempre evitaram a presença da preparadora no *set*. Em *Boleiros,* Ugo Giorgetti barrou a presença de Toledo no momento das filmagens. Contrariada com o impedimento imposto pelo diretor à época, hoje Toledo admite: "aprendi com Ugo que meu papel se esgota na fase de preparação e ensaios, quando devo preparar o ator para enfrentar os desafios do filme, antes das filmagens" (*Idem*, pp. 89-90). Isto a obrigou a modificar seu processo de trabalho, procurando reproduzir, já na preparação, as condições que os atores irão enfrentar no *set*.

> Vi que era fundamental reforçar a atmosfera do *set* desde o começo da preparação para que ninguém do elenco sentisse o choque provocado pelo início das filmagens, quando há uma equipe inteira organizando uma parafernália de equipamentos, com mil variáveis. Antes de rodar, não são apenas refletores e câmeras, mas o olhar atento dos profissionais envolvidos que se lança sobre os atores, esperando que façam o seu trabalho. Ora, isto tudo é muita tensão e exige coragem para enfrentá-la. Por isto, aprendi a levar para a preparação o ambiente e as variáveis presentes posteriormente no *set* (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 90).

No entanto, o acréscimo ou a supressão de cenas não são as mudanças mais usuais provocadas pela preparação. O mais comum são as alterações nas falas das personagens. "O processo da preparação é uma experimentação, uma troca entre o preparador e os atores. Eles (...) ficam livres para contribuir. Por exemplo, tem um texto, o ator fala de outra forma. Eu gravo os ensaios, mando para a direção que, [muitas vezes] assume [a mudança]. Então, é um trabalho de trocas e isso contribui muito para o filme (TOLEDO em entrevista (concedida a) para esta pesquisa (em 20/04/24). Além disso, por vezes, a contribuição dos atores se dá em outras esferas, como no caso de Sandra Corveloni em *Linha de Passe*:

> Sandra possuía uma veia cômica terrível de segurar! Adorava provocar o riso e sabia fazê-lo muito bem. O problema era que isto destoava do universo do filme e a protegia de se envolver nas situações da sua personagem. No fim das contas, seu humor manteve-se na interpretação e na maior parte das vezes, ficou apropriado (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 236-237).

Como vemos, o processo acaba por aproveitar, de fato, tanto as contribuições da preparadora, quanto as do elenco. No entanto, os mecanismos de interferência dos diretores também são preservados: "antes de terminar o trabalho, eu chamo o diretor. Ele vê todas as cenas e vai mexendo, mudando o tom, ajustando como ele quer. Eu tenho que fazer isto, pois o diretor precisa se conectar com os atores" antes das filmagens (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa). Os ajustes são quase que inevitáveis, mas às vezes, é necessário refazer parte do trabalho, como vemos nesta situação do levantamento de cena em *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), dirigido por Hector Babenco: a partir do momento em que as filmagens começaram, "a rotina era basicamente ensaiar uma cena num dia, mostrar para o Hector no outro e depois filmar. Claro, nem sempre funcionava porque, às vezes, a cena não estava de acordo com as expectativas do diretor e era preciso refazê-la até que ele aprovasse" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 58).

Em vários projetos, Toledo realizou apenas a preparação dos atores, mas não o levantamento das cenas. Isto ocorre quando o diretor prefere combinar o trabalho de preparação

com procedimentos mais "tradicionais", nos quais ele próprio conduz as leituras de mesa e os ensaios das cenas. Foi o que aconteceu em *Central do Brasil* e vários outros filmes em que Fátima Toledo trabalhou com apenas uma parte do elenco. Carlos Reichenbach, por exemplo, considerava "ótimo poder contar com o preparador de elenco meses antes das filmagens". E dizia:

> Tenho por hábito fazer um trabalho de mesa algumas semanas antes [de filmar], como no teatro. Neste trabalho, ficam comigo somente os atores e os assistentes de direção. Só então, [durante as leituras, é que] juntamos os atores veteranos e os "preparados". Chega a ser engraçado porque, durante as filmagens, os atores "preparados" parecem estar sempre mais concentrados que os outros, o que é maravilhoso. (REICHENBACH *apud* CARDOSO/TOLEDO 2014, p. 103).

Além da "concentração", uma das principais vantagens de "poder contar com um preparador de elenco meses antes das filmagens", como aponta Rodrigues, é a inserção dos atores no processo, ainda durante o período de pré-produção dos filmes. Esta chegada antecipada do elenco permite um trabalho de aprofundamento na criação das cenas, mas também exige maior atenção de preparadores e diretores. Em seu livro, Toledo registra que a defasagem de envolvimento dos atores em relação à equipe gera descompassos que é necessário administrar. Quando já "estou aprofundando as situações do filme com os atores, as equipes estão iniciando suas atividades. Muitos ainda estão chegando e entrando no ritmo do filme. Em geral, defino regras para que os atores mantenham a concentração e evitem se dispersar" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 151).

Se por um lado há diretores que chamam um preparador apenas para desenvolver as relações entre os atores, mas não para o ensaio das cenas, há outros que procuram se envolver diretamente com o processo de preparação, o que, segundo Toledo, intensifica as possibilidades de trocas e contribuições dela e do elenco na construção do filme. No capítulo dedicado ao filme *O Céu de Suely*, em seu livro, Toledo relata algumas das contribuições que o diretor Karim Aïnouz trouxe para o processo a ponto de sugerir exercícios que Toledo acabou incorporando no seu "método" de trabalho. "Trabalhar com Karim propiciou situações deliciosas de aprendizado, ao mesmo tempo em que ele também percebeu que poderia aprofundar suas pesquisas" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 183). Sobre esta possibilidade de parceria mais aguçada com o diretor na criação das cenas de um filme, Toledo diz:

> Quando o diretor se anima a participar da preparação é mais fácil conduzir a interpretação, pois é ele quem avalia se o resultado está satisfatório ou não. (...) Às vezes, esqueço que uma determinada cena (...) é um "pedaço" de um filme e, de tão mergulhada, defino um tom que nem sempre se encaixa com a cena anterior. Quando

> o diretor tem o filme nas mãos, ele me alerta se isto acorrer. Karim dava liberdade para experimentações, embora ele tivesse clareza do filme que queria fazer (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 183).

Cada diretor tem sua maneira de se relacionar com o preparador de elencos. Aparentemente, o diretor Chico Teixeira, ao admitir que não entendia nada de preparação de atores, acabou por confiar à Fátima Toledo boa parte da criação que foi feita junto ao elenco de *A Casa de Alice*. "Era a primeira vez que minha equipe fazia o *casting* inteiro. Foi uma ótima experiência" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 205). Além de confiar-lhe a seleção dos atores, Teixeira, como vimos, concordou em eliminar do filme situações previstas no roteiro que não pareciam funcionar no levantamento feito por Toledo. Ademais, o formato final das cenas ficou muito próximo daquilo que havia sido construído pela preparadora. Isto pode acontecer, sobretudo quando a relação do diretor com a preparadora é de absoluta confiança, como vemos neste depoimento de Sérgio Machado, diretor de *Cidade Baixa* (2005): "ela me ajudou a chegar onde eu queria. Foi marcante. A intensidade da Fátima contagiou todo mundo". E completa: "tem ator que chega e fala: 'se for com a Fátima, eu não faço'. E eu digo: 'até mais, amigo'" (MACHADO *apud* FRAIA).

Por outro lado, há diretores que consideram que o tipo de preparação desenvolvido por Toledo acaba interferindo negativamente em seu relacionamento com os atores. Bruno Barreto (1955), por exemplo, desistiu de trabalhar com a preparadora em seu filme *Última Parada 174* (2008), por considerar que "o modo como se conduz os atores imprime uma marca nos filmes" (BARRETO *apud* FRAIA). Por isto mesmo, segundo ele, o ensaio das cenas não deveria ser deixado a cargo de quem que seja.

> O maior prazer que tenho ao filmar é dirigir o ator. Ele tinha que vir preparado, mas não pronto. Com a Fátima, ele vem quase pronto. O diretor pode intervir muito pouco. (...) Respeito o trabalho da Fátima, mas levantar cenas é um momento crucial. Isto deve ser feito pelo diretor, não por outra pessoa. [Além disto], não é preciso transformar o ator em um farrapo humano para que ele renda bem. Nem sempre a verdade é verossímil. Tem ator que chora facilmente, mas isso não significa que vamos ter uma boa cena (BARRETO *apud* FRAIA).

No livro publicado por Fátima Toledo, talvez o depoimento mais "panfletário" em defesa do "método" de trabalho da preparadora venha da codiretora de *Linha de Passe*, Daniela Thomas. "Panfletário", mas nem por isto menos lúcido. Mesmo que possa ser questionada na afirmação de que "o ator da tradição stanislavskiana propõe uma aproximação intelectual" no seu trabalho de interpretação das personagens, Thomas acaba por sintetizar bastante a contento o que procurei destacar neste item que, sem pretender esgotar nenhum assunto, tentou (destacar)

discutir alguns aspectos importantes que influenciam a construção realista-naturalista, assim como a parcela de autoria dos atores nos filmes preparados por Fátima Toledo, como veremos na sequência. Deixo, aqui, o depoimento-síntese de Daniela Thomas:

> O método que Fátima Toledo desenvolveu empodera o ator. Ele volta da viagem outro, seguro no personagem. Com recursos que nem imaginava ter. No treinamento dos atores de *Linha de Passe*, eu testemunhei muito de perto esse processo e fiquei fascinada. Há aqueles atores que resistem, de primeiro, achando-a entrona demais ou primária demais em seus joguinhos. Eles só retardam sua viagem a lugares nunca dantes navegados em suas próprias psiques. Quando finalmente baixam a guarda e se deixam soltar nos jogos que ela propõe, invariavelmente se surpreendem eles mesmo com o quão fluentes se tornam sendo outros. Ela tem a chave do centro da produção de mimesis, ela sabe ou intui o caminho para ativar em cada ator ações que parecem brotar de suas próprias maquinações e não as de um autor externo – um paradoxo [de Diderot] que não a detém. Fátima não propõe a aproximação intelectual da tradição stanislavskiana, do ator com o personagem. Na verdade, ela alivia dele esse fardo, fazendo ela, sim, as aproximações, as elações: o ator vai experimentar dentro de si, em pequenos jogos que ela cria para ele e seus companheiros de cena, a vida interior desse personagem, como quem se veste por dentro com a roupa do outro. Desde que deixou sua marca nos anos oitenta com o treinamento dos meninos de *Pixote*, transformou-se num paradigma do cinema contemporâneo brasileiro. O que Lee Strasberg foi para o cinema americano no final dos anos cinquenta, ela é aqui: alguém que instrumentaliza os atores para um cinema comprometido com o realismo. Estaríamos fazendo um cinema bem diferente não fosse seu incrível método (THOMAS *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 241-242).

5.2 – *Cidade Baixa* – A Preparação de Elenco é acolhida por Sérgio Machado

Cidade Baixa é um filme de 2005, dirigido por Sérgio Machado, com roteiro do próprio diretor em parceria com Karim Aïnouz. O filme conta a história de um triângulo amoroso formado por dois amigos "inseparáveis" desde a infância, Deco, interpretado por Lázaro Ramos (1978) e Naldinho, personagem de Wagner Moura, que trabalham juntos fazendo transportes de barco e cometendo "pequenos delitos" para sobreviver, e a prostituta Karinna, interpretada por Alice Braga (1983). "São três personagens completamente à deriva, vivendo no fio da navalha, que só têm um ao outro. Moral da história: a vida é uma merda e a única coisa que resta pra gente é pisar no acelerador e amar", diz o diretor Sérgio Machado (MACHADO em entrevista ao canal Curta-On)[152].

O diretor diz que uma das suas influências para o filme foi o romance *Dona Flor e Seus Dois Maridos*, de Jorge Amado (1912 – 2001), que tem uma versão cinematográfica dirigida por Bruno Barreto (1955). Trata-se de um "*Dona Flor* contemporâneo" *(Idem*). As

[152] Entrevista de Sérgio Machado para o documentário intitulado *Cidade Baixa* veiculado pelo site Curta-On. Disponível em: https://canalcurta.tv.br/escolas/filme/?name=grandes-cenas---2%C2%AA-temporada---epis%C3%B3dio-111. Acesso em: 27 maio 2024. Para acessar é preciso fazer uma assinatura.

personagens são de classe baixa e habitam um bairro pobre de Salvador, próximo à zona portuária. A paixão dos dois amigos pela mesma mulher quase provoca o fim de sua amizade. Mas o filme deixa sempre em aberto a possibilidade de um relacionamento a três. "A gente tentou partir de uma perspectiva completamente diferente, vendo o triângulo como uma possibilidade. [Por isto] eu o construí como um triângulo equilátero: Deco ama Naldinho que ama Karinna que ama Deco" (MACHADO *apud* TRAMELL).

Trata-se do primeiro longa de ficção dirigido por Sérgio Machado que, à época, trabalhava na produtora VideoFilmes, criada pelos cineastas Walter e João Moreira Salles (1962). Tendo participado das equipes de *Central do Brasil* e *Abril Despedaçado*[153] (2001), entre outros filmes, Machado já conhecia de perto tanto o trabalho dos irmãos Salles, inclusive os documentários, quanto a preparação de elencos de Fátima Toledo. Além disso, segundo o diretor, a proximidade com o cineasta Eduardo Coutinho que, à época, funcionava como uma espécie de "mestre-consultor", de "esteio" para os jovens diretores reunidos na VideoFilmes, estimulou-o a buscar um registro mais "documental" para o seu primeiro longa-metragem de ficção, visando fazer não um retrato sociológico dos moradores do bairro pobre onde a trama se passa, mas uma investigação daquele universo revelada através de uma história de amor.

> Inspirado (...) por [Eduardo] Coutinho, eu tinha um desejo de ser muito fiel à realidade. (...) No *Cidade Baixa*, a gente tem um desejo documental muito claro (Sérgio Machado em debate no Canal Rodrigo Ribeiro do YouTube). [Definido o argumento], eu fui meio que morar na cidade baixa, frequentando diariamente os bordéis, porque eu queria contar isto de uma perspectiva não de quem está olhando de fora, mas de quem conhece aquele mundo de dentro (Machado em entrevista ao canal Curta-On). A Karinna, a personagem da Alice, é inspirada numa personagem real. Basicamente tudo o que acontece no filme, todas as falas, todos os diálogos são coisas que eu vi ou que eu ouvi (MACHADO em debate no Canal Rodrigo Ribeiro do YouTube).

Além da imersão no universo do filme feita por Machado para escrever o roteiro, o desejo por filmar uma história quase "documental" fez com ele e Toca Seabra (s.d.), fotógrafo de *Cidade Baixa*, decidissem realizar a captação de imagens contando quase que exclusivamente com luz natural, com a câmera na mão, e acompanhando os movimentos dos atores onde quer que eles fossem. Sem uma parafernália de refletores e sem ter que se preocupar com os enquadramentos, os atores ficavam mais livres para criar. A ideia era filmar as personagens com grande proximidade, investindo em *closes* e quadros mais fechados para revelar ao máximo o trabalho de interpretação. "O Toca falava que queria achar a respiração

[153] Estes são dois filmes dirigidos pelo cineasta Walter Salles.

dos atores e respirar junto com eles enquanto estivesse filmando" (*Idem*). "A própria montagem foi meio que feita 'na batida do coração' das personagens. A ideia era aproximar o público das personagens" (MACHADO em debate no Canal Ninho Moraes do YouTube).

Desde o início, Sérgio Machado havia escolhido o ator Lázaro Ramos para compor um dos vértices do triângulo amoroso. O diretor conhecia Ramos desde o *casting* de *Madame Satã* (2002), filme dirigido pelo seu amigo Karim Aïnouz, quando Machado foi um dos principais responsáveis pela escolha do ator baiano para o filme de Aïnouz. A ideia inicial era trabalhar em *Cidade Baixa* com um trio de atores negros. Mas a possibilidade de contar com a grande amizade entre os atores Lázaro Ramos e Wagner Moura como "combustível" para as peripécias de Deco e Naldinho acabaram falando mais alto: na VideoFilmes, Sergio Machado costumava realizar leituras do roteiro para ouvir a opinião de diretores e atores amigos. "Numa dessas leituras de mesa eu chamei o Wagner para opinar sobre o roteiro. (...) Ele se saiu muito bem. (...) Eu fiquei pensando: [porque não] fazer um filme sobre dois personagens baianos que são melhores amigos com dois atores [baianos] que são melhores amigos e dois dos melhores de sua geração?" (MACHADO *apud* TRAMELL). Rompida a ideia de usar três atores negros e depois de testar "mais de mil meninas", Machado acabou selecionando Fernanda de Freitas (1980), uma atriz "branca", para o papel de Karinna. Foi quando Fátima Toledo entrou para o projeto. Era a primeira vez que Toledo era convidada para preparar um elenco inteiro de atores profissionais.

> Minha participação em *Cidade Baixa* começou de modo original: os atores Wagner Moura e Lázaro Ramos, protagonistas do filme, disseram ao Sérgio que tinham interesse em trabalhar comigo. O sucesso de *Cidade de Deus* levou muita gente a conhecer a minha proposta e a se interessar pelo Método. Os dois tinham visto o filme e ficaram impressionados com o resultado (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 165).

> Lázaro foi o cara que falou assim: "vamos chamar esta mulher", [Fátima Toledo], pra fazer esse filme com a gente porque ela (...) não vai deixar a gente fazer [o que a gente já sabe fazer]. (...) Vamos trazer uma pessoa que tire a gente do nosso lugar de conforto (WAGNER MOURA em entrevista ao Canal O Processo das Coisas do YouTube).

Com a chegada de Toledo, realmente o conforto se foi (*sic*). Primeiro para a atriz Fernanda de Freitas que acabou por sair do filme. Segundo relata Fátima Toledo em seu livro, a atriz foi submetida a uma semana de oficinas antes de se tomar uma decisão. "Ela se dedicou, teve garra, sofreu muito e aguentou o tranco, embora não chegasse ao coração do personagem. É muito difícil traduzir em palavras, mas, intuitivamente, eu sentia que faltava alguma coisa" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 165). Ciente do problema, Machado decidiu procurar outra atriz para a personagem. Por volta do meio do período de preparação, a atriz Alice Braga foi

incorporada pelo diretor ao processo e teve que chegar "ao coração da personagem" em tempo recorde.

> O seu desafio [de Alice Braga] era imenso, pois, quando chegou, os dois rapazes já estavam na preparação há algum tempo. Ela precisava alcançá-los e conquistar seu espaço de mulher na relação entre os três. (...) O prazo reduzido acelerou todo o processo e não era possível simplesmente esperar o amadurecimento da Alice. Era preciso que ela me ajudasse ou o filme não se realizaria. Os dois rapazes[154] também perceberam isto e a apoiaram muito (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 166, 170).

A seleção e a preparação da atriz que interpretaria a personagem da prostituta Karinna em *Cidade Baixa* levantam questões que interferem diretamente na criação dos atores. A insegurança diante da possibilidade de vir a perder a oportunidade de participar do filme pode gerar no ator uma tal perturbação que isto se reflete no próprio trabalho de interpretação, como veremos em *Tropa de Elite*. Para além disso, o sofrimento muitas vezes enfrentado pelos atores na fase de "diagnóstico", ou de "reconhecimento" como prefere a preparadora, aquela que Fátima Toledo empreende logo no início do processo no intuito de entender quem é o ator que está diante dela e o quanto ele está mais próximo ou mais distante da personagem do filme, também influenciam a criação atoral. Parte do medo e do sofrimento experimentado por muitos atores neste processo vem do fato de se verem "privados" das ferramentas de construção cênica às quais estão habituados, como podemos constatar neste depoimento do ator Lázaro Ramos:

> [O *Cidade Baixa*] me transformou como ator. (...) A Fátima (...) tirou o meu chão no primeiro momento, porque tudo aquilo que eu achava que já sabia, ela falou: "não, mas vamos ver se não tem outro caminho. Vamos chegar em cena sem estar com a cena preparada"... propondo uns exercícios que eu não conhecia, que em alguns momentos parecia uma terapia, em outros momentos parecia uma provocação, em outros momentos parecia que ela me odiava... então, trazia uma insegurança, mas ao mesmo tempo, eu fui me fortalecendo no sentido de encontrar outros caminhos para mim como ator (RAMOS em entrevista ao Canal Brasil no YouTube).

O processo instituído por Toledo também causou "estranheza" em Wagner Moura em função da inversão proposta pela preparadora: "em vez de você trazer o personagem, de construir o personagem, você se leva para ele. (...) A ideia era a gente [entender] como é que eu reagiria se tivesse naquela situação, eu Wagner. Parece uma coisa fácil, mas é difícil, porque, muitas vezes, a gente nem sabe direito quem a gente é" (WAGNER MOURA em *Master class* no Canal Leffest do YouTube). O processo também foi uma novidade para Alice Braga que, à época, tendo poucas experiências como atriz, protagonizava um filme pela primeira vez na

[154] No caso, os atores Lázaro Ramos e Wagner Moura, companheiros de elenco de Alice Braga.

carreira. “Deu muito medo. Inclusive, o medo foi uma das coisas que a gente trabalhou muito na preparação (BRAGA em entrevista ao Canal Kiko Mollica do YouTube). [A Fátima] não queria que eu interpretasse uma puta e, sim, que eu descobrisse a puta dentro de mim” (BRAGA *apud* TRAMELL). Por se tratar da primeira vez em que os três atores eram preparados por Fátima Toledo, é evidente que muito da energia, da atenção e do empenho de cada um deles foi consumido na compreensão e na apropriação das novas ferramentas propostas pela preparadora que, como eu disse, também estava trabalhando com um elenco inteiro de atores profissionais pela primeira vez.

No início da preparação, Toledo conta que Lázaro Ramos e Wagner Moura tiveram reações quase que “opostas”. Numa atitude recorrente entre os atores, segundo a preparadora, Ramos procurava racionalizar o processo: queria entender os objetivos dos exercícios para depois se entregar. Já Wagner se lançava de maneira incondicional a ponto de, muitas vezes, se machucar durante os exercícios. “Estávamos vivendo processos totalmente opostos: (...) enquanto Wagner enlouquecia para se organizar, Lázaro se organizava para enlouquecer. Wagner ficou muito mexido e teve crises terríveis, enquanto Lázaro colocava um ponto final quando sentia que o chão lhe faltava” (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 167). Assim como a “contenção” de Ramos, o “excesso” de entrega de Wagner atrapalhava o diagnóstico: “Este é um paradoxo que ficou mais claro com o Wagner: nem sempre o ator visceral é o indivíduo mais livre. Ele pode ser intenso, mas, (...) como traz muita energia, não é fácil encontrar suas fragilidades” (*Idem*, p. 166).

Da mesma forma que Sérgio Machado, também Fátima Toledo contava com a amizade sincera entre os dois atores como ponto de partida da relação de Deco e Naldinho no filme. A questão principal que se colocava era como construir a tensão que quase leva ao rompimento definitivo entre as personagens em função da disputa pelo amor de Karinna. Como já havia feito em trabalhos anteriores, Toledo resolveu partir de uma cena que considerava crucial para tal rompimento: “em *Cidade Baixa*, esta cena era uma briga, (...) quando um deles aponta um revólver para o outro. Quando dois amigos chegam a esse ponto é porque realmente haviam perdido o controle e ultrapassado o limite” (*Idem*, p. 167). O problema a ser vencido era que, para Fátima Toledo, e, portanto, para o filme, não bastava “encenar” o rompimento. Era preciso que os atores o experimentassem!

Nesta busca, um dos principais exercícios utilizados pela preparadora tanto para construir a amizade e o rompimento dos amigos, quanto para forjar o amor e a separação dos amantes é o que Toledo nomeia “a valsa”: “eu coloco duas pessoas para dançarem com suavidade e ritmo. Interrompo a música e eles devem se afastar e se agredir verbalmente sem

parar. Recomeça a música e eles recomeçam a dançar". [E assim sucessivamente], alterno as duas situações por longo tempo" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 168). Partindo de um princípio grotowskiano, Fátima Toledo investe na ideia de exaurir a energia dos atores para obrigá-los a agir mais "intuitivamente". "É um exercício longo e extenuante que leva os atores a agirem motivados pelo sensorial, sem racionalizações" (*Idem*). O mesmo princípio de exaustão foi aplicado no levantamento da cena em que Naldinho aponta um revólver para Deco, a cena eleita por Toledo como o ponto de partida para o trabalho. Os atores ensaiaram esta passagem do filme durante muito tempo.[155] Quando já estavam exauridos, os "acidentes" começaram a acontecer:

> A gente ficou duas semanas nessa cena e começava de manhã e ia até de noite fazendo isso. Aí, teve um dia que a gente não aguentava mais, estava exausto, e Lázaro, sem querer, me deu um soco na barriga, e eu, quando levantei desse soco, eu fui pra cima dele pra matá-lo porque doeu muito. Eu estava exausto de tudo, eu fui para cima dele pra dar um soco na cara dele, e ele se afastou. E eu vi na cara dele que ele estava tipo assim: "você ia me dar um soco mesmo!" E foi andando pra trás, e começou a gritar: "Isso é um filme! Isso é só um filme, porra!" (WAGNER MOURA em *Master class* no Canal Leffest do YouTube).

Segundo Wagner Moura, foi este exercício que lhe trouxe a consciência do "viver" e do "não atuar" proposto por Fátima Toledo. Para o ator, este foi um momento de tomada de consciência de uma "verdade cênica" que ele ainda não havia experimentado. "Aí eu consegui repetir [a ação] sempre, porque era físico, não era na minha cabeça, não era elaborado, não era [uma construção] mental. (...) O filme inteiro foi construído [assim]: em cima do sensorial, de sensações" (*Idem*). Ora, não é exatamente esta a explicação dada para o conceito de "ação física" de Constantin Stanislavski: uma ação externa realizada pelo ator gerada por motivações internas que lhe conferem total organicidade? Ou, como prefiro dizer, uma "ação psicofísica"?

Neste caso, a "organicidade" da ação foi conquistada em exercícios que parecem ter sido criados por Toledo para gerar uma "confusão" entre ficção e realidade. "Chegou um ponto da preparação e, principalmente dos ensaios, no qual os atores não sabiam mais se estavam falando deles ou dos personagens. (...) Era impossível discernir claramente até onde ia a realidade e onde começava o cinema" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 168). É difícil crer que pessoas lúcidas possam fazer este tipo de "confusão", mas pelos relatos dos atores e também do diretor, parece que, de fato, um certo "caos criativo" se instaurou no *set* de filmagens de *Cidade Baixa* e isto foi usado em favor das situações do filme. "A gente tirou muita coisa [do

[155] Há variantes desta situação de ensaio da cena com o revólver contadas por Toledo, Ramos e Wagner. Optei pela versão de Wagner Moura.

fato] de Lázaro e o Wagner serem amigos, irmãos. E a gente vivia aquilo tudo de uma maneira muito intensa, às vezes confundia realidade e ficção, às vezes eles brigavam de verdade" (MACHADO em entrevista ao site Curta-On).

Assim, a busca por uma "interpretação realista" fica patente nos discursos dos vários membros da equipe do filme. Já a participação dos atores no processo de criação das cenas precisa ser melhor observada. Muito do que foi criado aconteceu sob a supervisão de Fátima Toledo. Neste caso, a "autoria" da criação pode ser entendida como uma criação conjunta do elenco com a preparadora, com a ressalva de que Toledo tinha evidentemente um maior poder de veto e de redirecionamento da criação em função de trabalhar autorizada pelo diretor. Toledo levantou várias cenas do filme, conforme relato de Wagner Moura:

> A Fátima levantou muitas cenas, mas antes de a gente ir para o *set*, Sérgio ia lá e olhava e mexia, no próprio período de ensaio. Sérgio não ficou fora dos ensaios. Nós passamos um tempo grande só com Fátima, trabalhando a onda dela da bioenergética, essa loucura toda e tudo mais. Quando a gente começou a levantar as cenas, o Sérgio ia lá e via. E ele trabalhava as cenas com ela. Quando chegava no *set*, aí era outra coisa... (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Terminados os ensaios com Fátima Toledo e iniciadas as filmagens, um outro processo que se instaurou no *set* interferiu diretamente nesta criação: "Eu me preparei tanto que eu sabia as cenas de cor. Aí eu explicava pra eles (...) a cena, dizia pra eles o que devia acontecer, sugeria alguns diálogos... aí, nos outros *takes*, eu chegava no ouvido de um, chegava no ouvido do outro, sugeria coisas e a gente ia modulando. Meu papel era meio de maestro" (Sérgio Machado em entrevista ao site Curta-On). Neste processo com o diretor, a contribuição dos atores parece ter se potencializado como vemos no depoimento de Lázaro Ramos:

> (..) Em um filme onde eu só li o roteiro uma vez, quando ele [Sérgio Machado] convidou a gente [para participar do projeto], a gente chegava no *set* para fazer as cenas, ele contava onde a gente deveria chegar, dizia um texto ou outro, a gente não lia [o roteiro] e fazia, e vivia. Tem cenas do filme que hoje, [quando] eu assisto, eu me lembro, são textos de ensaio. Por exemplo: o *take* da cena em que o Wagner e eu estamos sentados e ele fala assim: "Eu não troco sua amizade por nada". E eu falo: "Eu não troco a sua amizade nem pela melhor buceta do mundo", aquilo foi um ensaio e que ficou, e que tá no filme (RAMOS em debate no Canal Rodrigo Ribeiro do YouTube).

Como vemos, em *Cidade Baixa*, muita coisa foi criada com os atores no próprio *set* de filmagens. Durante este processo, o elenco teve maior liberdade para propor movimentações uma vez que, como falei anteriormente, a iluminação natural foi a base da luz no filme, além do fato de o fotógrafo trabalhar com a câmera na mão, seguindo os atores nos movimentos

propostos por eles. Ademais, também as falas das personagens podem ter recebido contribuições dos atores durante os trabalhos de filmagens já que tanto a preparação com Toledo como as criações realizadas com Machado aconteceram sem recurso ao roteiro. Quem dá voz a esta ideia de que a contribuição dos atores foi fundamental para resultado final é Wagner Moura:

> A gente ensaiou muito para fazer o filme. Só que treino é treino e jogo é jogo, né? De uma certa forma, as cenas estavam prontas para começar. Mas, velho, botou a câmera, (...) muda alguma coisa. Eu particularmente vinha fazendo as cenas do jeito que eu tinha ensaiado e tal, nas filmagens e tudo mais. Mas teve uma cena que abriu para mim a perspectiva da loucura mesmo, que foi uma cena com a Alice. A gente se alimentava o tempo todo, eu dizia umas coisas no ouvido dela, a gente corria por aquela casa, ali deu uma alegria de estar fazendo uma coisa diferente (WAGNER MOURA no Canal Fenix Films do Brazil no YouTube).

No entanto, é preciso relativizar esta "liberdade" de criação dada aos atores. Primeiro porque o próprio diretor alerta para o fato de que, mesmo sem usar o roteiro durante os ensaios no *set*, ao comparar as cenas no corte final do filme com o roteiro original, não havia diferenças. "Eu tinha a sensação de que os atores haviam inventado um montão de coisas. [Mas quando eu] comecei a acompanhar o filme e o roteiro: era tudo igual, não tinha uma vírgula [faltando]. (...) Aquilo era tudo menos improviso" (MACHADO em debate no Canal Fatima Toledo STD1 do YouTube). Além do que, mesmo as movimentações de cena propostas pelos atores eram mediadas por Machado que, como vemos no depoimento abaixo, costuma chegar no *set* com tudo absolutamente bem preparado, quase à moda de Guel Arraes:

> Eu me preparo de uma maneira totalmente doentia, em todos os filmes meus foram assim. (...) Eu escrevo um negócio chamado "o livrão", que é um caderno de notas que, dependendo do filme, tem 300, 400 páginas com fotos, desenhos, pinturas de referência, muita coisa escrita... então, eu me preparo absurdamente. (...) Eu preparo, [mas] na hora, eu vou para o *set* sem nada, sem o roteiro, inclusive. (...) Aí, a gente faz na hora. Só que aquilo tudo está totalmente introjetado na minha cabeça, eu já sei os diálogos de cor, já sei os planos e eu deixo os atores muito soltos, pra eles proporem marcações, a *mise-en-scène*. Só que eu já tenho uma na minha cabeça, uma que eu planejei. [A partir disto] a gente vai criando (MACHADO em entrevista ao canal Filme Falado do You Tube).

Assim, dentro dos limites de um projeto que já estava muito bem estruturado, Machado deu um grau de liberdade aos atores que não é possível acontecer em filmes nos quais tudo é definido no período da pré-produção, sem a participação dos atores como parece ter sido o caso do filme *Romance*, de Guel Arraes. Em *Cidade Baixa*, não havia o que se costumou chamar no jargão cinematográfico de "ditadura da fotografia", que obriga o ator a adequar-se absolutamente à luz e aos enquadramentos definidos previamente. Por outro lado, é importante

frisar que a liberdade para "improvisar" as cenas no *set* não acontece sem um custo para as demais áreas de criação do filme, como bem explica o fotógrafo Marcelo Trotta (1969), que trabalhou como diretor de fotografia do curta metragem *O Príncipe Encantado* (2009), dirigido por Sérgio Machado e Fátima Toledo:

> A cinematografia, a direção de arte, o figurino e a maquiagem são jeitos, no fundo, de ajudar o ator a passar o que ele quer passar... e eu acho que, no Brasil, a gente está acabando de passar por uma fase dessa coisa de muito improviso, dessa coisa mais solta que pode trazer um frescor, mas que nem sempre traz. E, mesmo quando traz esse frescor, tem, sim, um certo prejuízo na cinematografia, na direção de arte. Quando você me fala: "o ator vai estar por aqui", eu vou fazer uma luz mais bacana para isto. Quando você me diz que o cara pode estar em qualquer lugar dessa sala, a qualidade da luz vai piorar um pouco, [porque eu tenho] que fazer uma luz que contemple tudo. Eu acho que este é um estilo que estava muito presente no cinema brasileiro e que, agora, tende a diminuir ou a balancear um pouco, a ser um pouco mais marcado [a movimentação dos atores], mas sem ser aquela marca rígida: "tem que ser exatamente aqui" (TROTTA em debate realizado em 2010 no Canal Fátima Toledo STD1 do YouTube).

Como vemos, qualquer ampliação da contribuição dos atores na coautoria de uma obra fílmica implica em uma negociação com as outras equipes de criação do filme, e, sobretudo, depende da vontade do diretor em abrir este espaço para o seu elenco. Mesmo o espaço para um trabalho de preparação dos atores como o desenvolvido por Fátima Toledo, depende evidentemente do interesse do diretor. "O Sérgio, na verdade, me possibilitou existir, possibilitou a preparação existir, acreditou nela, deu espaço para ela e fez com que toda a equipe começasse a perceber o que significava a preparação [de elenco] num filme" (TOLEDO em Preparação de Elenco no Canal Fenix Films do Brazil do YouTube). Este talvez seja o principal elemento que diferencia *Cidade Baixa* do filme de Arraes e mesmo de *Deus é Brasileiro*, de Cacá Diegues: uma disponibilidade quase que total de Sérgio Machado para experimentar, não só abrindo espaço para a contribuição dos atores, mas acolhendo o trabalho da preparação de elenco inclusive no *set* de filmagens.

> Sérgio abriu uma possibilidade inovadora ao criar espaços para os exercícios de preparação antes de rodar as cenas. Ele sempre definia uma sala reservada para os atores fazerem os exercícios.[156] Foi algo muito delicado e importante para que a equipe inteira interagisse com a preparação do elenco. O *set* era organizado, todos ficavam a postos e em silêncio, esperando o aquecimento dos meninos e da Alice.

[156] A atitude de reservar um espaço para a concentração dos atores vem, evidentemente, em função de uma maior valorização do trabalho destes e é recorrente nos processos empreendidos pelos preparadores de elenco, como narra o ator Leonardo Medeiros sobre a situação do ator Rodrigo Santoro no filme *Não Por Acaso*, preparado por Sergio Penna: "o Rodrigo pedia para ter um lugar onde ele pudesse ficar sozinho. (...) Vai ver que era pra fazer a meditação do Luther James *(sic)*. Ele precisava entrar em conexão... não sei o que era, mas é curioso (MEDEIROS em entrevista para esta pesquisa).

> Este procedimento provocava uma atmosfera de integração rara entre elenco e equipe técnica (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 171).

O processo completo no *set* de filmagens envolvia: a construção das cenas feita pelo diretor junto com os atores, um "ensaio" com a câmera das marcações criadas *in loco* para orientar o trabalho do fotógrafo, seguido de um aquecimento dos atores e as filmagens das cenas propriamente ditas. O aquecimento envolvia exercícios deixados por Toledo para o elenco. O que surpreendeu a todos foi o grau de envolvimento de toda a equipe técnica neste processo, como podemos ver neste exemplo citado pela atriz Alice Braga: "o Doca, que é o maquinista, fazendo o exercício comigo e me segurando [contra] o chão pra eu poder entrar em cena completamente desesperada e cansada, é o maior espírito do que foi estar ali naquele meio. Acho que a gente estava num momento muito mágico" (BRAGA em Preparação de Elenco no Canal Fenix Films do Brasil do YouTube). Este tempo do aquecimento incluído no momento nas filmagens e a concentração, o sentimento de cumplicidade e de comunhão que ele gerava na equipe marca os depoimentos de todos os envolvidos no processo, como vemos nas falas de Ramos, Braga e Machado, a seguir:

> Tem uma coisa no *set* desse filme que era quase uma cerimônia: a gente tinha um momento de aquecimento, a gente tinha o nosso tempo para se aquecer antes de cada cena. A gente ensaiava frio, depois marcava para a câmera, depois a gente se aquecia e ia fazer a cena... Tinha esse ritual diário: cada cena tinha um aquecimento diferente, alguns propostos pela Fátima e às vezes propostos por um ator (Lázaro Ramos em entrevista ao Canal Brasil do YouTube). No momento em que se dizia, os atores agora vão fazer o aquecimento (...), a equipe toda se calava, fazia o que tinha que fazer com maior respeito, andando devagarzinho, preparando as coisas com cuidado para a gente construir a história juntos (RAMOS em Preparação de Elenco no Canal Fenix Films do Brazil do YouTube).
>
> [Falando da cena em que Karinna conta a Naldinho que está grávida] O Wagner me pegou e ficou grudado em mim, até a hora que a gente rodasse a cena. Naquela cena específica, todo mundo no *set* estava em silêncio, para bater a claquete, a Julinha, que era assistente de câmera, pediu licença e bateu a claquete, assim: bem devagar... e o Sergio falava com a gente praticamente sussurrando no ouvido (BRAGA em Preparação de Elenco no Canal Fenix Films do Brazil do YouTube).
>
> [Houve uma] experiência forte que rolou no *Cidade Baixa*, que foi uma coisa que me encantou. (...) Se você pegar o *making of*, dá pra ver isso: tinha uma música que tocava [no *set*] quando os atores faziam *Kundalini*[157]. E tem uma hora no *making of*, quando a câmera fecha em que todo mundo da equipe estava com os olhos fechados fazendo o mesmo exercício, e não foi pedido para ninguém isso (Sérgio Machado em debate no Canal Fatima Toledo STD1 do YouTube). (...) E aquilo meio que incendiava o *set* inteiro. Além dos três estarem ali, no centro, se aquecendo, [também] o maquinista, o foquista, o pessoal do som, todo mundo fechava o olho e ficava cinco minutos

[157] *Kundalini* era um dos exercícios deixados por Fátima Toledo para o aquecimento dos atores no *set*, logo antes de filmar. Lembremos que a preparadora não costuma participar o processo de filmagens. Ela faz apenas a preparação.

> tomando aquele mantra. Aí, quando falava ação, era todo mundo louco! Eu acho que isto é bacana porque sacraliza um pouco o ato de filmar (MACHADO em entrevista ao site Curta-On).

A maior concentração alcançada pelos atores preparados por Fátima Toledo na hora de filmar já havia sido apontada pelo cineasta Carlos Reichenbach, como vimos. Trata-se de uma questão fundamental para os atores pois, ao contrário das excelentes condições instauradas no *set* de *Cidade Baixa* graças às decisões do diretor, em muitos projetos os *sets* costumam ser bastante barulhentos e dispersivos, prejudicando sobremaneira o trabalho dos atores, e, por consequência o próprio filme, conforme vimos no capítulo 3 em depoimento do ator Matheus Nachtergaele. Um grupo concentrado e atento no *set* potencializa o trabalho dos atores, mas esta é uma conquista que, na visão de Machado, depende mais do elenco do que da própria equipe:

> [Eu sempre disse que] queria ter uma equipe alto astral, de pessoas bacanas, unida, porque eu acho que isso vai para a tela. Aí o Toca [o fotógrafo de *Cidade Baixa*] falou: "não, [na verdade] é o contrário. O que está acontecendo lá [na cena] é que faz as pessoas se unirem. A equipe saca: se as pessoas acharem que o que está sendo feito vale a pena, todo mundo dá um gás, e se achar que é bobagem, todo mundo [desanima]". Na verdade, quem dita o rumo do *set*, o ritmo do *set* é o elenco. Se o ator está ali integralmente, visceralmente, só um escroto [não vai contribuir] ... [São] os atores que puxam o filme, eu acho (MACHADO em debate no Canal Fatima Toledo STD1 do YouTube).

Outro ponto importante a se destacar na experiência deste filme é o grau de cumplicidade e confiança conquistado por toda a equipe. Isto possibilita que todos "arrisquem" mais na tentativa de potencializar os resultados artístico-estéticos. A situação da atriz Alice Braga em *Cidade Baixa* evidencia esta questão. Aos dezoito anos, ela havia feito uma pequena participação no filme *Cidade de Deus*. Esta era sua principal experiência como atriz até então. Aos vinte, foi chamada para protagonizar o filme de Sérgio Machado. "Me deu muito frio na barriga. (...) Tinha este desafio de ser uma protagonista, o desafio de trabalhar com duas pessoas que eu já admirava, o Lázaro e o Wagner, [além de ser] uma história super impactante, muito visceral". Nesse sentido, toda a preparação feita para o filme parece ter ajudado a estabelecer uma relação de segurança para a atriz:

> Foi [um processo] especial por isso, porque eu amadureci muito. E uma das coisas que eu aprendi foi [a importância] dessa [relação de] confiança entre atores e entre o ator e diretor. Porque eu me lembro que o Sérgio tinha [total] noção [de] que uma garota de vinte anos estar fazendo um filme assim, que ia dar medo. E ele falou: "se joga, não tenha medo que eu vou te pegar de qualquer maneira, você não vai cair no chão. E isso dá uma segurança. Aí eu até [exagerei.] Ele até me trazia de volta, às vezes (BRAGA em entrevista ao Canal Kiko Mollica do YouTube).

Em *Cidade Baixa*, Sergio Machado considera que atingiu o seu intento de estimular a criatividade e o empenho de "uma equipe alto astral": "foi um daqueles momentos em que você sente que (...) está todo mundo muito feliz, todo mundo falando a mesma língua, todo mundo sonhando o mesmo sonho. Isso não é tão comum, mas quando acontece é bonito de ver" (MACHADO em entrevista ao Canal Filme Falado do YouTube). O filme acabou por se transformar em um modelo para os projetos seguintes do diretor, inclusive porque, desde então, a parceria com a preparadora de elencos Fátima Toledo se repetiu em vários outros filmes e minisséries.

Neste sentido, também o ator Wagner Moura levou da experiência em *Cidade Baixa* alguns procedimentos para sua carreira: "este filme definiu muito do jeito que eu passei a atuar no cinema. (...) O encontro que eu, Lázaro e Alice tivemos com Fátima, determinou, para nós três, uma maneira de atuar" (WAGNER MOURA em *master class* no Canal Leffest do YouTube). O ator voltou a trabalhar com Fátima Toledo em *Tropa de Elite 1* e *Tropa de Elite 2*, além de *Praia do Futuro* (2014), dirigido por Karim Aïnouz. Por considerar o trabalho de Fátima Toledo algo sem paralelo em qualquer outra filmografia do mundo, Wagner convidou-a para preparar o elenco de seu filme de estreia na direção: *Marighela* (2019).

5.3 – *Tropa de Elite* – A Radicalização do Processo

Tropa de Elite – Missão Dada é Missão Cumprida[158] (2007) é um drama policial dirigido por José Padilha (1967), com roteiro do próprio diretor, escrito em parceria com Rodrigo Pimentel (1971) e Bráulio Mantovani (1963). O filme conta a história do Capitão Nascimento, personagem interpretado por Wagner Moura, um fictício policial do Batalhão de Operações Policiais Especiais, o BOPE, uma corporação criada dentro da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro, em 1978, e sua busca por um substituto "à altura" que lhe permita deixar a corporação. Na trama, os recém-chegados aspirantes Neto e Mathias, personagens de Caio Junqueira (1976 – 2019) e de André Ramiro (1981) respectivamente, são os potenciais substitutos de Nascimento pois, ao constatarem a corrupção que toma conta do batalhão onde são locados, decidem se inscrever no processo de seleção para novos integrantes realizado pelo BOPE.

[158] A partir daqui, para facilitar a fluência, passarei a me referir ao filme somente pelo nome *Tropa de Elite*. Quando for necessário diferenciá-lo da sequência da história narrada no filme *Tropa de Elite – O Inimigo Agora é Outro* (2010), usarei simplesmente *Tropa de Elite 1* para o primeiro e *Tropa de Elite 2* para o segundo.

No filme, a personagem de Wagner Moura reúne características e passa por situações condensadas a partir de narrativas retiradas das vivências e dos relatos do corroterista Rodrigo Pimentel, o Capitão Pimentel, que foi, de fato, membro da Polícia Militar do Rio de Janeiro e atuou no BOPE entre 1994 e 2000, e também de entrevistas realizadas por José Padilha com policiais. "Pimentel me apresentou a vários policiais do BOPE e eu os entrevistei. Construímos o primeiro tratamento do roteiro com base nos personagens que achei mais relevantes e nas histórias que me pareceram mais reveladoras" (PADILHA *apud* DIAS e ENGLER). Ao mesmo tempo que auxiliou na elaboração do roteiro do filme, Pimentel é coautor do livro *Elite da Tropa* que escreveu juntamente com o também ex-policial André Batista (s.d.) e o antropólogo e cientista político Luiz Eduardo Soares (1954). Tanto o livro quanto o filme, portanto, são baseados em relatos reais de policiais. "Isoladamente, são histórias verdadeiras que, reunidas, fazem parte de uma obra de ficção" *(Idem)*.

O filme apresenta um cenário de extrema violência gerado tanto pelos traficantes quanto pelos policiais, mas a narração em primeira pessoa realizada pela personagem do Capitão Nascimento coloca em destaque a "visão dos policiais do filme" sobre o tema, revelando os métodos absolutamente violentos usados por eles na "guerra" contra o tráfico: tortura, execuções e desrespeito à população das favelas. Trata-se do primeiro longa-metragem de ficção dirigido por José Padilha que, antes havia trabalhado como roteirista e produtor de documentários e dirigido o também documentário *Ônibus 174* (2002). Se em *Cidade Baixa* o diretor Sérgio Machado buscou um viés mais "documental" para narrar a história do triângulo amoroso entre Deco, Naldinho e Karinna, em *Tropa de Elite*, o "realismo documental" buscado por Padilha é ainda mais patente, a começar pela temática da violência urbana, passando pela recuperação concreta das vivências da polícia carioca, e chegando no "método" utilizado para a construção do roteiro: o levantamento de dados em entrevistas com os policiais.

> *Tropa de Elite* é um filme que deriva do *Ônibus 174*. Quando a gente lançou o *Ônibus 174*, tinha uma onda de filmes que tratavam da violência urbana. Aí, eu, de tanto ouvir as pessoas falarem que o assunto da violência estava esgotado pelo cinema e de achar claramente que não estava, que faltava uma parte muito importante, talvez até mais importante do assunto que não tinha sido abordada pelo cinema, (...) chamei o Rodrigo Pimentel e falei: "Rodrigo, vamos fazer um filme sobre a polícia. Entrevistei quinze policiais, psiquiatras da polícia e etc. E fiz uma base de dados, um estudo sobre o que é ser um policial no Rio de Janeiro. Aí, junto com o Pimentel e com o Braulio Mantovani, escrevemos o roteiro do filme (PADILHA no *making of* do filme no Canal Leo Campos 1 do YouTube).

No item inicial deste quinto capítulo vimos como este caráter "documental" do filme é prezado por José Padilha: "ainda hoje (...) ouço do público o comentário de que o filme

parecia um documentário, de que era muito real" (PADILHA *apud* CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 228). Como em *Cidade Baixa*, para aumentar a "ilusão de realidade", a câmera do filme estava sempre na mão, correndo atrás dos atores em cena, nervosa, como se não soubesse para qual direção a ação iria seguir. Este desejo por levar às telas uma "verdade insofismável" fica escancarado na maneira pela qual o filme foi construído: além da preparação de elenco realizada por Fátima Toledo, a produção trouxe um grupo de policiais que haviam pertencido ao BOPE para complementar o trabalho com os atores. "Eu chamei o BOPE, os policiais do BOPE, para dar essa dimensão ao filme, para treinar os atores para agirem como policiais, para terem as falas, os trejeitos e a técnica dos policiais" (José Padilha no *making of* do filme no Canal Leo Campos 2 do YouTube). Marcos Prado (1961), coprodutor do filme ao lado do diretor, arremata esta questão:

> O Zé [Padilha] é documentarista, como eu sou documentarista... quanto mais perto dessa verdade, da realidade, da percepção da realidade, mais verídico e mais convincente. Porque era, na verdade, um roteiro tirado de fatos reais, de experiências reais. É pesquisa com policiais, pesquisas com o pessoal do morro, traficantes, pessoas que estavam envolvidas [com a questão]. Então, era muita verdade junta, ali, num roteiro (PRADO no *making of* do filme no Canal Leo Campos 1 do YouTube).

O treinamento realizado pelos ex-integrantes do BOPE foi aplicado apenas aos atores do núcleo do BOPE no filme. Neste grupo, estavam Wagner Moura, Caio Junqueira, André Ramiro e Milhem Cortaz (1971), entre outros. O processo, realizado em uma propriedade rural no município de Vargem Pequena (RJ), foi muito semelhante àquele que o Batalhão de Operações Especiais da polícia carioca de fato aplica aos aspirantes ao BOPE, conforme revela o ator Caio Junqueira: "Vivenciamos tudo o que era necessário para que uma pessoa supere seus limites e entre no BOPE. Teve treinamento de tiro, de incursão e progressão em favela, em selva" (JUNQUEIRA *apud* FLORES). No *making of* do filme é possível ver a "fala de boas-vindas" do ex-capitão e corroterista do filme Rodrigo Pimentel aos atores no processo de treinamento empreendido pelos ex-policiais do BOPE: "Nós tivemos esta oportunidade e estamos realizando isso com absolutamente tudo o que nós pedimos. Então, nós vamos exagerar no detalhismo" (PIMENTEL no *making of* do filme no Canal Leo Campos 3 do YouTube).

O "exagero no detalhismo", no caso, acontece em função dos princípios de um treinamento militar que procura submeter os soldados à situações de extrema exigência física e psicológica para que estes possam se preparar para as condições eventualmente enfrentadas em períodos de guerra. A questão é que não eram soldados em treinamento policial, mas atores em preparação para um filme. "Os caras do BOPE não sabiam direito como lidar com a gente,

porque eles nunca tinham treinado atores. Eles estavam acostumados a treinar soldados" (WAGNER MOURA no *making of* do filme no Canal Leo Campos 3 do YouTube). Assim como Caio Junqueira, também os atores André Ramiro e Wagner Moura conseguiram se desempenhar a contento. Wagner diz que, apesar das dificuldades, aceitou o desafio por apostar que aquilo enriqueceria o seu trabalho de interpretação:

> Foi um trabalho muito físico e psicológico, pois o curso de operações especiais é um massacre. Mas o que é mais exigido é o emocional. Eu sou um ator que gosta de se submeter a esse tipo de experiência. Não tive vontade de ir embora, quis vivenciar aquilo porque achei que, de alguma forma, ia ter um resultado no meu trabalho no filme (WAGNER MOURA *apud* FLORES).

Já o ator Milhem Cortaz quase sucumbiu ao "massacre físico e psicológico", o que poderia tê-lo tirado do filme. "Nós temos uma tradição no BOPE, muito antiga: (...) no curso de operações especiais, você come todo dia a mesma comida que a gente chama de engodo" (PIMENTEL em entrevista ao Canal F/Flow Podcast do YouTube). Segundo Pimentel, trata-se de uma gororoba feita à base de arroz, feijão, goiabada, suco de caju e frango, tudo misturado "na mesma panela" e "despejado no chão" para os aspirantes, no caso, os atores, comerem com as mãos. "Faz parte do treinamento. A técnica é esta mesma" *(Idem*). O resto desta história "nefasta" é contada pelo próprio Capitão:

> Aí a gente despejou a comida [no chão] e o Milhem falou: "eu não vou comer essa merda! [No que] o Paulo Storani, capitão do BOPE que treinava os atores, [decretou]: "meu amigo, tu vai comer sim! (...) E ficou aquela discussão... o Milhem levantou a mão: "não quero mais participar da produção! Aí, o Zé Padilha pediu pra gente: "Pô! Pega leve com o Milhem, o cara é bacana e tal". – "Não, tá tranquilo, dá uma nova oportunidade para ele". – E a comida lá, no chão. – "Milhem, tu vai comer essa porra ou vai sair do filme?" (...) No que o Milhem comeu, ele vomitou em cima, meu irmão. Aí o Wagner falou: "porra, Pimentel, ele tá com nojinho!". Aí nós pegamos essa cena que não existia no roteiro, falamos com o Zé Padilha e colocamos esta cena no filme (PIMENTEL em entrevista ao Canal F/Flow Podcast do YouTube).

Como vemos, em *Tropa de Elite*, mesmo os ex-soldados do BOPE que aplicaram o treinamento aos atores são coautores da obra *(sic)*. Ironias à parte, tanto José Padilha como Fátima Toledo são categóricos sobre a importância da participação dos policiais no processo de criação do filme. "O BOPE ofereceu a matéria-prima do filme, enquanto eu apenas defini um rumo para que a história fosse contada. Sem o BOPE, a interpretação em *Tropa* não teria a mesma intensidade" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 226). Em *Tropa de Elite*, segundo Pimentel, dois comandos estavam lá para garantir que os atores iriam "experimentar as

sensações" vividas pelos policiais do BOPE na vida real: os ex-policiais e a "Capitã" Fátima Toledo *(sic)*.

> Tinha lá aquela treinadora de elenco espetacular que é Fátima Toledo, que é a mulher mais malvada que tu já viu na tua vida. Meu irmão, ela coloca os atores em cada situação, *over*, sabe? Um ator dá porrada na cara do outro... o tempo todo, um dá tapa na cara do outro. Os atores estão sempre na cena muito pilhadões. E aí funciona. A Fátima é foda! (PIMENTEL em entrevista ao Canal F/Flow Podcast do YouTube).

O processo foi difícil, como vemos. E, aparentemente, quem mais sofreu com ele foi, mais uma vez, o ator Milhem Cortaz que quase não passa pela seleção de elenco. "Fui o último a chegar... [porque] como era a Fátima Toledo e ela me odiava... ela falou explicitamente na minha cara [que] não entendia porque as pessoas trabalhavam comigo... [então], eu nem tinha mandado a minha fita" (CORTAZ em entrevista ao canal Embrulha sem Roteiro). Segundo o ator, ele só entrou para o elenco de *Tropa de Elite* porque, com o processo em andamento, a produção do filme resolveu deslocar o ator Caio Junqueira para o papel do aspirante Neto e chamá-lo para interpretar o capitão Fábio. "[Um dia], eu acho que ela não estava lá e eles, desesperados... alguém mandou a minha fita, o cara pegou, nem olhou e falou: 'O Milhem, chama o Milhem!' Aí ela não teve como me negar" (*Idem*).

A seleção de atores, de fato, foi realizada pela equipe de Fátima Toledo em conjunto com o diretor. "Padilha me solicitou o *casting*, pois ele tinha a intenção de misturar atores não profissionais com outros já conhecidos como Wagner Moura" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 217). Apesar de contar com muitos atores pouco conhecidos à época, o único papel de destaque desempenhado por um ator estreante foi o do aspirante André Mathias, interpretado pelo ator e *rapper* brasileiro André Ramiro (1981). Mas sempre que se decide trabalhar com um ator sem formação ou experiência anteriores, o processo de preparação tem que dar alguma garantia para se minimizar o risco de se escolher a pessoa "errada", como diz Padilha:

> Nos testes de elenco, por exemplo, a Fátima me apresentava fitas, a gente escolhia juntos os atores e tal. E nesse processo, a Fátima descobriu o André Ramiro. A gente tinha atores conhecidos pro papel do André Matias, e tinha o Ramiro que nunca tinha feito nada. Não era fácil escolher ele. Era difícil escolher ele, porque era um risco. Mas a gente teve o trabalho que ela [Fátima Toledo] fez com ele... depois de dois meses, eu falei: "eu quero fazer com ele e ela me deu a segurança. E realmente era verdade: o cara arrebentou (PADILHA no *making of* do filme no Canal Leo Campos 4 do YouTube).

Reunido o elenco, os atores foram divididos em quatro grupos: o da polícia militar, o dos estudantes da faculdade, o do BOPE e o dos traficantes. "O único ator que participou de

três núcleos foi André Ramiro, pois o personagem (Mathias) se transferia da PM para o BOPE e era aluno de direito na faculdade" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 217). O primeiro grupo trabalhado por Toledo foi o da polícia militar cujo "foco era a relação de amizade entre os personagens do Caio Junqueira (Neto) e do André (Mathias), por isto, o tom era mais leve" (*Idem*, p. 218). No processo com este núcleo, a preparadora lançou mão de um estratagema que já havia acontecido em *Cidade Baixa*: as dúvidas e dificuldades reais do ator no processo são usadas para criar o "desequilíbrio" necessário à personagem, como nos conta Fátima Toledo a partir da preparação do ator Caio Junqueira:

> Caio mergulhou de cabeça, como alguém que se lança num abismo, sem hesitações. Inclusive um dos seus caminhos era literalmente se jogar no chão, o que lhe rendeu alguns arranhões. Um dia, ele se irritou comigo e desabafou: "Eu não aguento mais, eu não venho à tarde" – "Não venha à tarde, não venha amanhã e não venha depois. Descanse!", retruquei. (...) Ele vacilou quando lhe disse para ficar três dias sem trabalhar, pois não sabia se eu estava ampliando o seu descanso ou colocando-o para fora do filme. Em algumas situações, mantenho esta dúvida propositalmente, pois, naquele momento era produtivo que Caio duvidasse dos meus objetivos. Esta provocação era um desafio semelhante aos dilemas enfrentados pelo personagem: a iminência de que o novo "recruta" do BOPE poderia desistir era uma prova de virilidade e coragem (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 218).

As dificuldades eram maiores para o grupo de atores do BOPE. Estes faziam a preparação com Toledo pela manhã, mas, à tarde seguiam com o "treinamento sob a orientação dos policiais (...) [comandados por] Paulo Storani (s.d.), ex-capitão do BOPE" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 219). Este treinamento, que funcionava como uma experiência imersiva, tinha objetivos muito semelhantes ao que Toledo costuma buscar com a sua preparação: "criar situações semelhantes àquelas vividas pelos recrutas de um batalhão para que os atores incorporassem práticas e experiências reais à interpretação" (*Idem*, p. 219). Esta "confusão" entre realidade e ficção que, como vimos, já havia sido experimentada em *Cidade Baixa*, parece ter se aprofundado em *Tropa de Elite*.

> A gente também não sabia direito se a gente tinha que ser ator, se a gente tinha que ser [policial militar]. Mas ao mesmo tempo, todo o processo, e aí tem a Fátima Toledo e o trabalho da Fátima, que lida com essa verdade o tempo inteiro, com a verdade sem máscara, com a verdade da vida. Então, foi caminhando para uma coisa que eu nunca vi na minha vida: o treinamento que a gente fez com o BOPE, supervisionado pela Fátima e ali aquela mistura, foi uma coisa muito louca! (WAGNER MOURA no *making of* do filme no Canal Leo Campos 3 do YouTube).

O esforço dobrado dos atores do núcleo do BOPE em duas frentes de preparação, a dos policiais e a de Fátima Toledo, também trouxe problemas: eles "chegavam do BOPE mais viris e violentos, querendo extravasar as tensões reprimidas no treinamento. Lá, eles precisavam

obedecer às ordens sem questionar (...). Portanto, tudo o que eles queriam dizer lá, mas não podiam, eu precisava resolver na preparação" (CARDOSO/TOLEDO 2014, pp. 219-220). Por outro lado, por vezes, Toledo acolheu exercícios de Storani em seu próprio processo de preparação:

> Eu solicitava ao Storani exercícios dirigidos para me ajudar a conduzir cada ator às situações dos seus personagens. O Capitão Fábio (interpretado pelo Milhem Cortaz) era um policial que ingressava no BOPE para escapar de um esquema de corrupção no qual estava envolvido. Pressionado à exaustão, no filme, ele desistia do treinamento. Ora, eu precisava criar a mesma situação na preparação: fazê-lo desistir, ao invés de fingir uma desistência (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 220).

Para resolver a situação, Storani submeteu Milhem Cortaz, Caio Junqueira e André Ramiro a uma bateria de exercícios físicos pesados. Enquanto faziam os exercícios, o capitão "lhes provocava falando baixo no ouvido de cada um. (...) Esgotado pelo esforço físico e pressionado pelas agressões verbais do treinador" (*Idem*, p. 220), Milhem, de fato, desistiu. Para fechar definitivamente o cerco e selar o processo do ator visando a desistência pela qual passa seu personagem no filme, no treinamento do BOPE do dia seguinte, foi programada a situação de fazer os recrutas comerem o chamado "engodo". Em uma versão abrandada em relação àquela narrada pelo capitão Pimentel anteriormente, Fátima Toledo conta:

> Estava muito frio, o que piorava as condições de trabalho. Na hora do almoço, os treinadores levaram macarrão, mandaram os atores usarem os bonés como pratos e comerem com as mãos. Milhem não aceitou. Mas, isto contribuiu para ampliar sua confusão: ao se distanciar do grupo, ele começou a temer que ficaria fora do filme. (...) Depois ele me contou que entrara em pânico quando o mandei descansar uns dias. Ele narrou que ficava andando de um lado para outro na frente do hotel pensando: "essa mulher é louca, ela vai me tirar do filme". Sua reação era exatamente o que eu precisava. Eu o deixei um tempo no ar, ele sentiu o medo de não conseguir e a eminência da desistência pela qual o personagem passaria (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 220-221).

Como veremos, as "humilhações necessárias" para a construção do Capitão Fábio, Milhem Cortaz, ainda tiveram seu desfecho a partir do processo aplicado ao ator Wagner Moura para fazê-lo "incorporar" o Capitão Nascimento. Toledo diz que Wagner começou a preparação muito "suave, romântico, quase meloso" em função do nascimento de seu primeiro filho na vida real. Isto era conveniente para um aspecto da história do Capitão Nascimento: no filme, ele também está prestes a ter um filho. Por outro lado, segundo a preparadora, tal situação dificultava grandemente a construção da personagem truculenta que Nascimento "encarna" nas ações do BOPE contra os traficantes. Era "preciso um mergulho profundo para trazer os seus aspectos sombrios e violentos – algo que passei a chamar de 'sombra' do indivíduo, sua força

instintiva e primitiva que ninguém tem interesse em revelar*"* (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 221). *Por* isto mesmo, ainda uma vez, Toledo recorreu aos policiais. "Coloquei Storani na posição de comando, submetendo Wagner a diversas ordens (...): buscar água, pegar e levar coisas e uma série de pequenas ordens sem o menor significado" (*Idem*, p. 221). O restante da história é contato pelo próprio capitão Paulo Storani:

> Tirei todo mundo da sala. Ficou só Fátima, eu e o Wagner. (...) Eu falei: "agora, deixa comigo!" Pressão física: faz isso, faz aquilo... pressão psicológica... aí, fui sondando o ponto fraco dele, descobri... ponto fraco, dedo na ferida... entrei no detalhe: (...) fui aumentando a pressão física e psicológica... aí, o cara levantou desesperado querendo fugir, eu cercando o cara no canto... é síndrome do animal acuado, você luta ou foge... se você não tem condição de fugir, que você faz? Luta! Só que eu não sabia que o cara fazia boxe tailandês, né? Esse foi o meu erro. O cara tentando sair, bateu no meu peito, voltou, quando ele voltou rodou um cruzado de direita. Amigo, só deu tempo de livrar um pouco da dignidade da minha cara. Deixei só o nariz, quebrou... (STORANI em entrevista ao Canal Cop Cast do YouTube).

À narrativa inflamada de Paulo Storani é preciso dar os devidos descontos. No vídeo do qual eu tirei este depoimento, é evidente a euforia de um ex-policial que tem orgulho de ter conseguido "transformar o ator famoso em um policial de verdade", daí toda a dramatização. Afinal, o objetivo do exercício era tirar Wagner do sério, provocando nele uma reação violenta, e "missão dada é missão cumprida" *(sic)*. Segundo Storani, quando Wagner finalmente "incorporou" a personagem, Fátima Toledo, da mesma forma que fez com a personagem de Zé Pequeno em *Cidade de Deus*, exultava: "Chegou o Capitão Nascimento! Chegou o Capitão Nascimento!" (*Idem*). Nesta ocasião, o ator Milhem Cortaz aguardava fora da sala para ser submetido, na sequência, a um treinamento parecido, agora com Wagner no comando. Quando Cortaz entrou na sala, Wagner estava transtornado: "Aí, ele [Wagner] pau na cara do Milhem Cortaz! – 'Wagner, que porra é essa?! – Porra nenhuma! É Capitão Nascimento! Paga a flexão, aí!' e o caralho a quatro..." (*Idem).* Na versão de Fátima Toledo, o final desta história ganha outros contornos:

> (...) Do lado de fora, pedi ao Milhem que aguardasse o fim do exercício. Quando ele entrou já estava em pânico, pois percebeu que alguma coisa tinha acontecido (...) quando viu o colega transtornado: "Meu amigo, desista, seu filho da puta! Você vai ter que desistir" – anunciou ensandecido.[159] Ele falou como ator, como amigo, como Wagner. Foi como se, percebendo o estado em que estava, alertasse o colega dizendo: "pelo amor de Deus, desiste senão eu acabo com você". Mas Milhem já tinha desistido

[159] Uma fala parecida com esta dentro do processo de preparação pode ser vista no *making of* do filme. Ali não está, no entanto, o processo todo de forma que não é possível termos certeza. Um trecho do *making of* onde está a fala pode ser visto no Canal Leo Campos 3 do YouTube, no linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=d75XNjD5xUE. Acesso em: 3 jun. 2024.

> tanto que, para não se sentir humilhado, não iria desistir novamente. Wagner começou a lhe dar ordens, como num treinamento, levando-o à loucura e fazendo com que ele desistisse. Naquele estado, Wagner parecia ser capaz de lhe bater! A desistência foi aos prantos e ele ficou muito mal. Na mesma hora, levantei a cena da desistência do capitão Fábio, personagem do Milhem (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 221-222).

Desde o início de sua carreira, Fátima Toledo parece seguir à risca uma máxima do ator e diretor Anselmo Duarte que apresentamos no capítulo três deste trabalho: "se o filme é um trabalho de equipe, não pode ser prejudicado pelos caprichos de quem quer que seja". Daí que os processos de preparação acabam repletos de "desumanidades aparentes" ou "abusos necessários". Por vezes, parece que o ator é um "touro" que precisa ser atormentado e ferido para entrar na arena ensandecido, pronto para liquidar o toureiro (*sic*). Só neste estado, o ator conseguira produzir algo digno do esforço e dos custos envolvidos em uma produção audiovisual. Mas será que alterado desta forma, a ator ainda é autor de alguma coisa? A "intocabilidade" do filme é defendida com uma postura um tanto quanto mística, quase metafísica por Toledo:

> O que existe na verdade quando você tá fazendo um filme é que o personagem principal é ele. Nós somos coadjuvantes disso. Tanto é que eu sinto, parece uma coisa, o filme é uma entidade. Eu sei quando ele está chegando. Eu sinto ele se aproximando, tomando o espaço dele e dizendo: "isto eu quero, isto eu não quero; esse ator vai dar certo, este não vai". Então, o filme existe. (...) Então, você tem que deixar ele existir (TOLEDO no *making of* do filme no Canal Leo Campos 2 do YouTube).

Segundo Fátima Toledo, Cortaz "virou o 'cara' a ser perseguido nos treinamentos" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 221). No entanto, como vemos, se Milhem Cortaz de fato não resistiu a todas as provas a que foi submetido durante a preparação é porque não iria desistir, como de fato não desistiu, do filme. Neste sentido, foram Toledo e Storani que acabaram "desistindo" de colocar o ator a prova *(sic)*. Mas nem todos os atores que passaram pelo processo tiveram a mesma persistência de Cortaz. Segundo matéria do Universo Online, "o ator Michel Melamed (1976) desistiu de interpretar o administrador da ONG que termina morto pelos traficantes por não concordar com as técnicas dela [Fátima Toledo]" (DIAS e ENGLER, Universo Online). Em seu lugar veio o ator André Di Mauro (1964) que não precisou ser queimado vivo no chamado "micro-ondas" para "vivenciar" a situação da sua personagem no filme *(sic)*. A preparação de Di Mauro, que reagiu "com intensidade" sem nenhuma preparação, é narrada por Toledo:

> [No] chamado "micro-ondas", o sujeito é colocado dentro de uma pilha de pneus, ficando apenas com a cabeça de fora. Em seguida, os traficantes jogam gasolina e ateiam fogo. Em *Tropa de Elite*, Rodrigues, interpretado por André Mauro, membro

> da ONG que atua na favela, é queimado dessa forma. (...) No caso do "micro-ondas" houve um agravante: o primeiro ator não continuou no filme e foi preciso encontrar com urgência outro adequado para o papel. Selecionamos o André Mauro, mas naquela altura, eu não podia partir dos exercícios mais simples e, por falta de tempo, precisei começar do ponto forte e descobrir como o ator reagia. Fui direto para a cena do "micro-ondas". Ele se sensibilizou com intensidade e respondeu ao Fábio Lago [1970] (Baiano) como queríamos (CARDOSO/TOLEDO, 2014, p. 223).

O princípio dos métodos e da disciplina quase militar que muitas vezes tomaram conta da preparação de *Tropa de Elite* como um todo parecem, de fato, ter se refletido nas interpretações que se vê no corte final do filme. É quase unânime entre críticos e público a ideia de que os atores não "pareciam" policiais, eles "eram" policiais do BOPE. "A imersão que nós fizemos com o elenco foi sem igual no Brasil. O Milhem me falou: 'Eu nunca vi esse caminho até hoje num filme' (...). [Colocados] ao lado de policiais do BOPE, eles iam adquirindo a forma de falar, de brincar, de andar, as sacanagens..." (PIMENTEL em entrevista ao Canal F/Flow Podcast do YouTube). Mas apesar de "emprestar" o jeito de falar, de andar e outros elementos do universo dos policiais, o princípio da construção realizada pelos atores em *Tropa de Elite* é essencialmente stanislavskiano, uma vez que os atores vão buscar "dentro de si" os elementos para criarem as suas personagens, como fica patente em recente entrevista do ator Wagner Moura sobre o processo vivido na preparação para filme:

> Eu acho mesmo que todo personagem que você faz, você tem ele dentro de você. Você não vai buscar nada que você não conhece. Eu sei o que é aquela raiva, eu sei o que é aquela violência. Aquilo tudo está lá [dentro de você]. Tem coisas que estão lá e você não quer mexer nelas, mas todo mundo tem. Todo mundo, se você futucar, tem tudo de ruim e tudo de extraordinário, de lindo, de belo... o ser humano é esta complexidade. (...) O processo com o BOPE foi muito assim, para acordar essa agressividade, essa violência... O processo do *Tropa de Elite*... nunca mais vai existir uma coisa daquelas... eu quebrei o nariz de um cara do BOPE. Depois eu falei: "mas que porra é essa?! Não precisa isso, né? E ele adorou, ele falou: "É isso aí! Com o nariz saindo sangue. "Agora, sim!" Era nível barra pesada, velho! Nunca mais, não precisa fazer isso. Agora, o filme tem uma força também... (WAGNER MOURA em entrevista ao canal Podpah do YouTube).

Foi tanta "força", tanta "verdade" que, se uma parte do público, como eu, entendeu o filme como uma "denúncia" da violência e dos métodos truculentos da polícia, boa parte das quase onze milhões de pessoas que assistiram ao filme em cópias piratas vendidas em bancas de camelôs à época, entenderam o Capitão Nascimento como um "paladino da justiça", a "solução" para os males causados pelo tráfico de drogas nos morros do Rio de Janeiro[160]. Por

[160] Pouco tempo antes da estreia de *Tropa de Elite 1* nos cinemas, uma cópia pirata começou a ser comercializada em bancas de camelôs em várias cidades brasileiras. Segundo a reportagem de Engler e Dias publicada no Universo Online (UOL), "uma pesquisa do Ibope na época estimou que 11 milhões de pessoas haviam assistido a versão pirata" (ENGLER e DIAS em reportagem do UOL). Segundo dados da Agência Nacional do Cinema, a Ancine, o

isto mesmo, *Tropa de Elite* foi muito criticado na imprensa e por vários setores da sociedade como sendo um filme "fascista", que servia para justificar métodos absolutamente inaceitáveis por parte da polícia no trato da segurança pública. Quando compara o processo de preparação com a polêmica que se instaurou nos meios de comunicação depois do lançamento do filme, o ator Wagner Moura sempre diz que o mais difícil foi defender o filme das acusações:

> Porque eu falei: "porra, eu não fiz um filme fascista! Então, eu caí dentro da discussão pra defender o filme que eu fiz... (...) porque um filme, ele é polissêmico, no sentido de que as pessoas vão receber o filme do jeito que elas quiserem, ninguém vai controlar. Você pode olhar para o Capitão Nascimento e dizer: "É isso aí mesmo, tem que matar! É a sua leitura. É como você viu o filme. Mas eu tenho que te dizer a minha, quando eu fiz. O que eu senti quando eu fiz e o que eu quis [dizer] quando eu fiz o filme. (...) Porque você vê uma polícia que tortura, que mata, que entra nos lugares, na favela, esculacha o morador... eu achava que nós estávamos mostrando como é, e que esta porra está errada, mas... (WAGNER MOURA em entrevista ao canal Podpah do YouTube).

Polêmicas à parte, é evidente que parte da "confusão" foi causada pelo grau de realismo alcançado na construção do filme, pelo seu caráter quase documental. Nesta construção, um dos elementos mais significativos foram as interpretações viscerais que espelharam a "violência" tanto no plano físico como no psicológico que tomou conta do processo de preparação dos atores em *Tropa de Elite*. "Eu sofri muito no primeiro [filme]. Foi horroroso para mim! Talvez não precisasse chegar onde eu cheguei, mas por isso talvez tenha tanta verdade" (CORTAZ em entrevista ao canal Embrulha sem Roteiro do YouTube). Sobre a "verdade" e a qualidade dos resultados na interpretação atingidos em um processo de preparação conduzido por Fátima Toledo, em entrevista recente, o ator Milhem Cortaz diz:

> É muito duro o caminho dela, não chamaria ela para fazer o meu filme. Mas o caminho dela funciona e tem duas coisas que eu carrego pra vida que são fundamentais do processo dela, que eu acho gênio. Uma delas (...) é: leia o roteiro e entenda o personagem... ela cria o monstro antes de botar as palavras. Então, você não segue do roteiro para criar o cara. Você [parte] de uma situação muito mais ampla que te enriquece muito mais e abre muito mais fronteiras, para você descobrir quem é aquele monstro (...) e está muito próximo de você, é uma relação muito esquizofrênica (...). Mas quando entra o texto, você não fica pensando... você só fala. Isso eu acho deslumbrante... eu carreguei pra minha vida (CORTAZ em entrevista para o canal Embrulha sem Roteiro).

Segundo Cortaz, a "outra coisa" importante que "aprendeu" a partir deste processo vivido na preparação de *Tropa de Elite* diz respeito à discrição, à disciplina e à concentração

---

filme teve 2.421.295 espectadores, arrecadando R$ 20.422.567,00 nas salas de cinema no ano de seu lançamento: 2007.

para o trabalho. “Porque quando a gente chegava com a Fátima e ela tinha uma leitura sua, ela usava [aquilo] contra você o tempo inteiro” *(Idem*). Em função disto, o ator diz que passou a nunca mostrar como se sente em um *set* de filmagens. “Eu não posso mostrar para ninguém que eu estou cansado, que eu estou disperso, que eu estou nada” (*Idem*). E esta discrição, segundo ele, potencializou a sua concentração para o trabalho, otimizando os resultados. Foi a melhor estratégia que Milhem Cortaz encontrou para se precaver contra a “pouca importância” dada ao trabalho dos atores nos filmes:

> No cinema é assim: a última pessoa é o ator. Então, se eu não estiver concentrado aquelas oito horas, a [tomada] que valer não vai ser a boa para mim. Se eu quero que seja a boa, eu tenho que fazer (...) uma melhor que a outra para ter certeza que a hora que o cara for usar, ele vai usar uma boa. Porque se você tiver uma dispersão (...) na tua quarta, [ou na] tua a quinta, a hora que terminar, com certeza ele vai escolher a que a luz está boa, a que o som foi ótimo, que o movimento de câmera foi bom e que você não está bem. É sempre assim. [Por isto], quando eu chego no *set* de filmagem, eu vou até o fim. Vamos conversar? Vamos conversar depois. (...) Porque na hora que eu tiver lá, eu quero garantir o meu melhor ali (CORTAZ em entrevista para o canal Embrulha sem Roteiro).

Um ponto importante a ser destacado em *Tropa de Elite* é o grau de liberdade com que o diretor José Padilha trabalhou na construção da obra. “O roteiro não era uma coisa muito amarrada, assim, apesar do Bráulio [Mantovani] ter entrado depois e tal... era meio, os atores iam criando. E o filme foi mudando muito na própria filmagem... o filme foi se transformando.” (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Tarja Preta do Canal Brasil no YouTube). As imagens das filmagens que vemos no *making of* do filme mostram um elenco “azeitado” cuja marca do trabalho é a “fluência interpretativa”. Wagner Moura credita esta “fluência” ao intenso trabalho de preparação ao qual os atores foram submetidos:

> Eu acho que a gente estava muito pronto. Eu me sentia pronto para mudar tudo. A gente passou por um processo muito longo, muito exaustivo, com o BOPE e com Fátima, foi foda, um negócio que eu nunca vi na vida. Quando a gente começou a filmar, (...) eu estava muito tranquilo de conversar com o Zé e chegar lá e fazer a cena. Algumas cenas específicas, por exemplo, minhas cenas com Maria Ribeiro no apartamento, eu aquecia antes, eu ficava ali no meu lugar [reservado], aquecia muito o corpo, me movimentava..., mas outras cenas, eu simplesmente chegava e fazia. Não tinha muito mistério, (...) era trocar com o Zé, ver o que ele queria, sentir o espaço, e aproveitar coisas novas que pudessem por ventura surgir... (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Originalmente, as personagens centrais do filme eram os novatos Neto e Mathias. Também a narração estava a cargo de Mathias. Mas “quando a gente montou o filme, o fato é que não funcionava bem. A gente fez uma loucura, então, que foi mudar o ponto de vista do filme: não mais contar a história sob os olhos do Mathias, mas sob os olhos do Capitão

Nascimento" (MANTOVANI no *making of* do filme no Canal Leo Campos 5 do YouTube). Com a narração de Mathias, o filme ficava muito lento. A solução era buscar uma saída através da própria edição do filme: "fomos experimentando na ilha de edição e percebemos que a melhor estrutura narrativa era ter Nascimento exprimindo a sua visão de mundo na narração. Quando Mathias narrava, sabia-se logo de cara onde ele ia parar. Com Nascimento narrando, não" (PADILHA *apud* DIAS e ENGLER). A narração de Wagner Moura a partir do ponto de vista de um capitão do BOPE trazia vitalidade à montagem.

A mudança realizada a partir do trabalho de montagem foi tão grande que espantou o próprio editor de *Tropa de Elite*, Daniel Rezende (1975): "Eu nunca tinha participado de um filme como o *Tropa de Elite* em que a gente mudou, durante a montagem, o personagem principal do filme, quer dizer: o foco do filme" (RESENDE no *making of* do filme no Canal Leo Campos 5 do YouTube). Quando comentam esta mudança de narrador, todos os membros da equipe atribuem-na ao "grande talento" de Wagner Moura e ao fato de seu personagem, mesmo sendo coadjuvante de Neto e Mathias no roteiro original, já ter ganhado espaço durante as filmagens. Sobre o crescimento da importância do Capitão Nascimento no filme, o corroterista Bráulio Mantovani diz:

> Eu atribuo isso muito ao carisma do Wagner Moura e o talento dele como ator. O cara realmente é fantástico! Ele fez o Capitão Nascimento crescer de tal maneira que o personagem roubou a história para ele. O Wagner Moura simplesmente engoliu todo mundo pelo fato de ser o ator que é, e pelo fato do personagem dele realmente ser muito forte (MANTOVANI no *making of* do filme no Canal Leo Campos 5 do YouTube).

Seja por "erros" na condução do processo, seja por "ineficiência" na construção da narração da personagem Mathias, ou pelo "carisma e talento" de Wagner Moura, a transformação do Capitão Nascimento na personagem principal do filme mostra que, durante o processo, Wagner Moura, de fato, abriu espaço para a sua contribuição na autoria da obra. Sobre a influência dos atores no processo de criação de um filme, José Padilha diz: "o cinema é um esforço coletivo, que envolve uma série de pessoas que têm um *input* criativo naquilo. E o ator também tem. Nenhum diretor controla o que o ator vai fazer exatamente. É mentira dizer que o diretor controla" (José Padilha em entrevista no Roda Viva no YouTube). A respeito da importância que algumas personagens ganham no imaginário popular em função da força de interpretação dos atores, Padilha completa:

> O *Cidade de Deus* fez isso. O Zé pequeno virou um exemplo. E fez isso porque o Zé Pequeno foi interpretado de maneira extraordinária. O ator tem um peso muito grande

> nessa história. A interpretação do Wagner Moura, o carisma que o Wagner Moura tem como o Capitão Nascimento tem muito a ver com a identificação [do público com o] Capitão Nascimento. Eu tenho certeza que se fosse um ator que não interpretasse aquele capitão do jeito que o Wagner interpretou, o resultado era outro (PADILHA em entrevista no Roda Viva no YouTube).

A mudança de narrador em *Tropa de Elite* só foi possível pois o processo de filmagens colheu muito material que incluía a personagem. "O Capitão Nascimento (...) aparecia em algumas cenas, mas, como a gente improvisou muito, ele [Padilha] conseguiu juntar muitas cenas em que o Nascimento aparecia" (WAGNER MOURA em entrevista para o Canal Podpah do YouTube). O "improviso" ao qual Wagner se refere pode ser visto no *making of* do filme, sobretudo, nas filmagens de cenas externas em que os policiais do BOPE combatem traficantes na favela. Ali, além dos desenhos das cenas, percebemos o tratamento mais livre que o texto das personagens recebeu. "Como a gente estava filmando muito improvisado, os atores não tinham texto, a gente podia mudar e adaptar as coisas na hora" (PADILHA em entrevista no Roda Viva no YouTube). Como vemos, em *Tropa de Elite*, além do processo conduzido por Fátima Toledo não partir das falas do roteiro, também no *set*, o diretor José Padilha preferiu deixar os atores mais livres. Isto fica claro no depoimento do ator Milhem Cortaz:

> O filme que você vai fazer com a Fátima, você não recebe o roteiro nunca. Então, eu nunca li o *Tropa de Elite*, nem o 1 e nem o 2. O que eu falo lá é o que eu acho que era pra ser dito... eu criei tudo isso perguntando pro policial assim: "o que você diria agora?" – E o cara: "diga isso". – "Ah, legal". Aí começava e eu: "bla, bla, bla, bla, bla, bla, bla" ... e usava gíria do cara no meio, fui construindo alguns lugares... (CORTAZ em entrevista para o canal Embrulha sem Roteiro do YouTube).

Por fim, no processo de preparação de *Tropa de Elite*, a conjugação das ações de Fátima Toledo com a dos ex-policiais do BOPE funcionou como uma radicalização do processo: os atores foram literalmente compelidos a experimentar as "sensações necessárias" para a construção de suas personagens no filme de maneiras muitas vezes violenta e questionável. No entanto, na avaliação dos próprios atores, apesar da aparente arbitrariedade do processo, as experiências por ele proporcionadas se "imprimiram" positivamente em suas interpretações no filme, tornando-as viscerais e contundentes. Toledo admite que a experiência contribuiu significativamente para o aperfeiçoamento de seu "método", pois permitiu-lhe incorporar estratégias empregadas pelos policiais ao seu processo junto aos atores. Além disso, "criei vários exercícios que funcionaram muito bem, principalmente para cenas mais íntimas. Também aprendi a manipular melhor a pressão que pode levar o ator a reagir diante de uma situação insuportável" (CARDOSO/TOLEDO, 2014, pp. 224-225). Quando perguntado se o

seu trabalho em *Cidade Baixa* e *Tropa de Elite 1* teriam sido diferentes sem a preparação de Fátima Toledo, Wagner Moura respondeu:

> Eu sou o ator mais fácil do mundo para trabalhar: eu me submeto a tudo, assim, eu [penso]: isso vai me levar para algum lugar (...). Mas é preciso que eu diga uma coisa: o trabalho com a Fátima foi muito interessante, os dois trabalhos que eu fiz com ela. Quando a gente fez o *Cidade* [*Baixa*], na verdade, a Fátima foi demanda nossa, minha e de Lázaro. Eu falei: "vamos chamar a pessoa para não deixar a gente fazer o que a gente sabe? (...) E ela veio... Então, a gente se submeteu. (...) Eu aprendi muita coisa com ela... agora, eu me submeti. Eu entendo o ator que diz: "Porra! Eu sou um ator profissional, eu tenho vinte anos de carreira, eu faço bem minhas coisas todas, porque que eu vou ficar aqui, pulando, fazendo não sei o que... eu não quero. Eu entendo totalmente. Mas isso é uma questão do jeito que cada um trabalha, entendeu? (...) Agora, [sem ela] certamente meu trabalho, tanto no *Cidade* [*Baixa*] quanto no *Tropa*, seria muito diferente (WAGNER MOURA em entrevista para o programa Tarja Preta do Canal Brasil).

No entanto, questionado se hoje, em 2024, se submeteria a um processo de preparação sob o comando de Paulo Storani, ex-policial do BOPE, Wagner foi categórico: "Não! Porque eu também não sou mais aquele cara de trinta anos, entendeu? Eu tenho 48 anos de idade. Eu não aceitaria (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

5.4 – *Marighella* – Na Guerrilha pelo Cinema Nacional

Marighella (2019) é o primeiro filme dirigido pelo ator e, agora, também cineasta Wagner Moura. Nele, Wagner faz um recorte na biografia do político, poeta e guerrilheiro brasileiro Carlos Marighella (1911 – 1969) escrita por Mário Magalhães (1964) e intitulada *Marighella: o Guerrilheiro que Incendiou o Mundo*. O filme narra o confronto final do militante comunista contra o regime recrudescido da ditadura militar brasileira, partindo do golpe militar ocorrido no Brasil em 1964, mas mostrando, sobretudo, as ações desenvolvidas por Marighella no âmbito da Ação Libertadora Nacional, a ALN, uma das organizações que optou pela luta armada no combate à ditadura que se instaurou no país naquele período. As ações dos grupos armados vieram, sobretudo, como uma resposta ao decreto do Ato Institucional Número Cinco que implicou na perda de mandatos por parte de políticos contrários ao governo militar, intervenções em estados e municípios por todo o país e a suspensão das garantias constitucionais o que, eventualmente, abriu caminho para a institucionalização da tortura como instrumento de "administração" do Estado. Os motivos políticos que levaram Wagner Moura a escolher a história de Carlos Marighella como tema de seu primeiro filme como diretor

influenciarão significativamente a construção do filme como um todo e o trabalho dos atores em particular, como veremos. Sobre suas motivações iniciais, Wagner diz:

> A vontade de fazer um filme sobre Marighella se confunde com (...) a fascinação que eu tenho por movimentos de rebeliões populares. Toda vez que estudava história, era o que mais gostava de ler: Canudos, Alfaiates, Malês[161], um povo pobre que se junta para resistir a um sistema tirânico. (...) E Marighella, ele mesmo é um nome "maldito" da história do Brasil. Então, eu queria falar disso, eu queria devolver essa parte da história do Brasil, essa parte recente de revolta contra um poder tirânico, contra uma ditadura. (...) [Isto mostra] a minha insatisfação com a maneira com que essas histórias de revolta foram contadas pela narrativa oficial, sempre do ponto de vista do dominador, desde a época da colonização (WAGNER MOURA em entrevista para o Canal Omeleteve do YouTube).

Em entrevistas, Wagner fala que sempre foi "marighellista", afinal, Carlos Marighella é um conterrâneo seu e teve sua história "apagada" para gerações como a sua que nasceram e cresceram sob os governos militares no Brasil. Quando Maria Marighella (1976), sua amiga, o presenteou com a biografia do avô dela, ambos decidiram empreender juntos o projeto do filme. Wagner acabou na direção, Maria Marighella ficou com a incumbência de interpretar a própria avó, Elza Sento Sé (1922), primeira esposa do protagonista do filme. "Além da grande história, Marighella é (...) um personagem instigante que tem um lado que poucos conhecem: ele não era um guerrilheiro clássico como Luiz Carlos Prestes [1898 – 1990] ou Che Guevara [1928 – 1967], ele era uma figura diferente, um poeta, engraçado, tinha muito senso de humor e um lado sedutor" (WAGNER MOURA em entrevista na Academia Internacional de Cinema). Quanto ao recorte da história escolhido para ser contado, no caso, as "ações espetaculares" empreendidas pelos guerrilheiros da ALN, o diretor explica: "eu sempre quis fazer um filme popular, que atingisse muita gente". Por isto mesmo "o meu filme tem elementos do cinema de ação que eu acho que cumprem bem esse papel" (WAGNER MOURA para o Canal Omeleteve do YouTube).

Feito o recorte, sobrava ainda uma grande dificuldade: a quantidade de "personagens" que participaram da luta armada ou que se relacionaram com ela direta ou indiretamente era tão grande que tornava necessária uma condensação, uma espécie de fusão que desse "representatividade" às personagens ficcionais. "Uma coisa que sempre ficou muito clara para

[161] Referências de Wagner Moura a três revoltas populares da história do Brasil: a "Guerra de Canudos" foi um conflito armado que envolveu o exército brasileiro e os membros da comunidade liderada por Antônio Conselheiro (1830 – 1897) ocorrido entre 1896 e 1897 no estado da Bahia; a Conjuração Baiana ou Revolta dos Alfaiates ocorreu em 1798 em Salvador, na Bahia e pretendia libertar o Brasil de Portugal e abolir a escravidão; e a Revolta dos Malês ocorreu em 1835, também em Salvador, envolvendo cerca de seiscentos escravizados que lutavam contra a escravidão.

mim é que esse filme tinha que funcionar como um longa de ficção. Porque já existiam muitos documentários sobre Marighella[162]" (WAGNER MOURA *apud* VERAS). A solução encontrada por Wagner e o corroterista do filme Felipe Braga (1979) foi a de fundir em alguns personagens ficcionais as características de várias "personagens" reais, como explica o diretor:

> Para que o filme funcionasse como uma obra ficcional, tivemos que inventar situações que não existiram, moldar personagens que não existiram. A maioria dos personagens é um amálgama de outras pessoas. Eu não quero que nenhum ex-membro da ALN vá lá e diga: "sou eu'. No filme, temos dez pessoas que, na vida real, eram mais de cem. Então, tomamos algumas liberdades. Mas a verdade, a alma do filme, é muito baseada no que estudamos do livro do Mário [Magalhães]. Levamos muito a sério não apenas a leitura da biografia, mas trouxemos ex-guerrilheiros para o *set* para conversar com o elenco, por exemplo. Acredito em processos e esse foi o nosso processo. De 2012, quando o livro saiu, até 2017, quando filmamos, nossos sentimentos já estavam ancorados, bem-assentados, em tudo o que tínhamos estudado (WAGNER MOURA *apud* VERAS).

Mas se a criação das personagens do roteiro foi em direção a um "amálgama" que buscava a ficcionalização, as preferências estéticas de Wagner Moura empurraram-no de volta para a reconstrução "realista" da história. Em *Marighella*, o diretor pôs em prática quase todas as escolhas artísticas e estéticas que fez ao longo de sua carreira como ator de cinema. E estas escolhas recaíram mais significativamente sobre as experiências de Wagner em filmes com maior pendor "realista", aqueles que buscaram uma abordagem mais "documental". Daí que os partidos estéticos de obras como *Cidade Baixa*, *Tropa de Elite 1* e *Tropa de Elite 2* acabaram influenciando decisivamente todas as áreas de criação do filme dirigido por Wagner. A aproximação de *Marighella* com os dois Tropas de Elite se dá, evidentemente, muito em função da similaridade temática: os três filmes trabalham diretamente com os universos da violência e da repressão e se enquadram, de certa forma, no gênero dos filmes de ação.

Mas a principal escolha de Wagner Moura para a elaboração de seu trabalho de estreia como diretor já estava em *Cidade Baixa*: assim como o filme de Sergio Machado, *Marighella* também alça a interpretação dos atores para o primeiro plano na construção da obra. Em uma sessão seguida de conversa com os alunos da Academia Internacional de Cinema antes de iniciar as filmagens de *Marighella*, Wagner falou sobre o assunto: "fiquei muito emocionado

[162] Os filmes aos quais Wagner Moura se refere são provavelmente os que seguem: *Marighella – Retrato Falado do Guerrilheiro* (2001), dirigido por Silvio Tendler (1950); *É Preciso não Ter Medo – Relatos de Carlos Marighella* (2005), direção de Silvia Melo (s.d.) e Tayra Vasconcelos (s.d.); e *Marighella* (2012), dirigido por Isa Grinspum Ferraz (1958), sobrinha de Carlos Marighella. Além destes, a personagem de Carlos Marighella também aparece no filme de ficção *Batismo de Sangue* (2006), no qual o diretor Helvécio Ratton (1949) conta a história do envolvimento dos frades dominicanos Tito, Beto, Oswaldo, Fernando e Ivo com os guerrilheiros da Ação Libertadora Nacional.

de rever *Cidade Baixa*. Quero que meu filme sobre o Marighella tenha essa mesma energia vital" (WAGNER MOURA em entrevista na Academia Internacional de Cinema). Por isto mesmo, todos os procedimentos adotados por Sérgio Machado em relação à fotografia de *Cidade Baixa*, por exemplo, foram repetidos por Wagner em *Marighella*.

> Para além disso, tem o fato de eu gostar muito da maneira como esse filme [*Cidade Baixa*] é filmado: eu gosto muito, como você pode ver no *Marighella*, de câmera na mão, perto dos atores, de você sentir que a câmera tá junto do ator, sem marcação. [No *Cidade Baixa*] não havia marcação de cena. A gente chegava, vamos lá, vamos lá... a gente havia ensaiado tudo, então, onde a gente fosse, a câmera estava seguindo a gente. E eu acho que isso dá para o ator uma liberdade muito grande (WAGNER MOURA em *master class* no Canal Leffest do YouTube).

A liberdade que Wagner procurou dar ao seu elenco está diretamente vinculada ao seu desejo de obter "interpretações viscerais" dos atores. Isto o aproxima dos ideais que "aprendeu" com Fátima Toledo desde que trabalharam juntos no filme de Sergio Machado: "o que nós fizemos em *Cidade Baixa* é menos uma construção e mais do que o ator está te dando dele [mesmo]. Eu consigo ver, em *Marighella*, o que a pessoa está me dando dela, da intimidade dela, do que ela é. Não é um personagem. É a pessoa" (*Idem*). Comparando evidentemente o processo vivido com Guel Arraes em *Romance* com os que experimentou com Fátima Toledo, Wagner opta claramente pelos últimos, como vemos a seguir:

> Como ator, quando eu tenho que trabalhar com um diretor que (...) marca tudo, eu tenho muita dificuldade porque, muitas vezes, no *set*, um *take* é diferente do outro... É difícil ficar tentando repetir... sempre que (...) você acha uma coisa que dá certo e você fica tentando repetir, de alguma forma, aquilo se torna mecânico. Eu admiro muito os cineastas que deixam os atores levarem. Para mim, é isso: (...) os atores é que levam o filme. E dirigindo um filme, eu falei: "Porra! Ator é importante pra caramba, mesmo!" (WAGNER MOURA em *master class* no Canal Leffest do YouTube).

Em *Marighella* a importância que Wagner dá ao trabalho dos atores ficou ainda mais evidente: "esse é claramente um filme dirigido por um ator. Eu fico muito feliz quando as pessoas elogiam as atuações no filme, porque elas são muito boas mesmo, são muito potentes" (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Roda Viva em 2021 no YouTube). Ao coescrever o roteiro com Felipe Braga, Wagner revela que sua principal preocupação era com as personagens: "a coisa que eu mais prezo na vida é ter personagens complexos, que não são chapados, personagens que não são vetores [apenas] para um discurso político" (*Idem*). Ora, se as personagens precisam ser "complexas", se têm que mostrar suas "qualidades e seus vícios" já no roteiro, não haveria de ser a sua "concretização" em imagens e sons que poderia ignorar

tal complexidade da natureza humana. Daí que o trabalho principal de Wagner na função do diretor de *Marighella* foi imiscuir-se com seus atores no *set*, em uma tentativa de contagiar o elenco com a sua energia e presença.

> Quando eu digo que é um filme dirigido por um ator, é porque eu, no *set* de filmagem, eu me comportava [como um deles]. O único jeito que eu sei fazer, a minha vivência do *set* é a vivência de ator. Então, poucas vezes eu ficava no monitor ou no vídeo *assist*. Eu estava ali dentro com eles o tempo todo, tomado pela mesma energia que estava contagiando os atores ali em cena. Então, você vai reparar que a minha câmera está sempre muito próxima dos atores, quase como se fosse eu mesmo (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Roda Viva em 2021 no YouTube).

Marighella é um filme que mistura gêneros, mas, como eu disse, por tratar-se de uma obra que enfoca episódios da guerrilha armada contra a ditadura militar brasileira, tem um forte viés do cinema de ação. "Mas eu nunca tratei as cenas de ação como cenas espetaculares, um espetáculo de ação como em Hollywood. Minha câmera nunca está parada, observando o espetáculo. Meu interesse é o que está acontecendo com aqueles personagens (...) naquela situação" (*Idem*). Em função disto, suas escolhas estéticas também se aproximam muito daquelas adotadas por José Padilha nos seus dois *Tropas de Elite*:

> Eu também filmei do jeito que eu gosto de ser filmado quando eu trabalho como ator: eu não gosto de muitas posições de câmera. Eu não gosto quando o fluxo da cena é interrompido. Se eu puder resolver uma cena com uma posição de câmera, duas, três já é muito. Porque eu gosto quando os atores fluem, quando a energia flui. Tanto que o plano que abre o meu filme é um plano de sequência. Quando eu boto aquele plano no começo do filme, eu quero dizer: vai ser assim, essa é a cara do filme (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Roda Viva em 2021 no YouTube).

Munido de todas estas ideias, Wagner Moura procurou montar uma equipe que pudesse auxiliá-lo na construção artístico-estética de seu filme. Para além disto, queria trabalhar com pessoas com as quais havia se identificado em sua trajetória no cinema. "É uma equipe que teve muita paciência, muita generosidade comigo. (...) Eu os escolhi não só por eles serem grandes profissionais, mas por serem amigos, pessoas que queriam ver o meu primeiro filme acontecer bem, (...) que achavam que a história de Marighella era importante de ser contada" (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Metrópolis no YouTube). Por se tratar de sua primeira experiência na direção de um filme, mas sobretudo por entender a obra fílmica como uma criação coletiva, Wagner Moura abriu o caminho para a colaboração de toda a equipe.

> Eu não sou um cara que vi muitos filmes, minha cultura cinematográfica não era tão vasta. Então, para mim, foi muito importante trazer todas essas pessoas juntas, ouvir o que elas pensavam, o que elas queriam para o filme. E filtrar. Não me lembro agora

> de quem sugeriu usar essa música [*Monólogo ao Pé do Ouvido*, de Chico Science (1966 – 1997) e Nação Zumbi], mas foi ótimo. Eu disse: "vamos botar, sim". Foi tudo muito colaborativo. E arriscado. Me lembro de que pedi ao Adrian Teijido (1963), o diretor de fotografia, para fazer coisas que ele nunca tinha feito antes. Nós arriscamos mesmo! (WAGNER MOURA *apud* VERAS).

Se de vários pontos de vista, sobretudo os mais técnicos, Wagner dependia absolutamente de sua equipe, naquilo que era mais importante para o diretor, a interpretação, ele estava ávido por colocar suas ideias em prática. Por isto mesmo, fez questão de cuidar com esmero de todas as etapas que envolveram a participação dos atores no filme, a começar pela seleção do elenco. Fátima Toledo e o produtor de *casting* Hugo Aldado (s.d.) fizeram a seleção de atores junto com Wagner. Nesta etapa, o peso político-ideológico gerado pela temática do filme foi decisivo. A exemplo da equipe, também os atores precisavam "irmanar-se" para contar a história de Marighella. "Esses atores que fizeram o filme, eu não escolhi apenas pelo talento de artistas que eles têm, mas pelas pessoas que eles são. Porque eu queria ter perto de mim sempre gente que pudesse pensar o filme, pensar o Brasil, pensar o que estávamos fazendo juntos" (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Metrópolis no YouTube).

Segundo o relato do ator Luiz Carlos Vasconcelos (1954), que no filme interpreta Branco, personagem inspirada no guerrilheiro da ALN Joaquim Câmara Ferreira (1913 – 1970), a produção de *Marighella* instruiu os atores interessados em participar do *casting* a enviar um vídeo comentando a situação política brasileira à época da seleção dos atores, seleção esta que se deu após o impeachment da presidente Dilma Rousseff, ocorrido em 2016. "Recebi uma mensagem [da produção, pedindo] para eu mandar um vídeo fazendo uma avaliação da situação política do país. Isto, depois eu fui saber, foi pedido a todos os atores, dentro daquela ideia de Wagner que esse não é um filme imparcial" (VASCONCELOS *apud* VIDIGAL).

Se a questão ideológica, o posicionamento político dos atores foi importante na escolha de quem iria participar do filme, em alguns casos, ela falou bem alto. Por exemplo, o ator e pastor evangélico Henrique Vieira (1987), militante conhecido de várias causas dos direitos humanos, foi escalado para desempenhar, no filme, o Frei Henrique, um personagem criado, sobretudo, a partir da figura histórica do frei dominicano Fernando de Brito (1936 – 2019) que, torturado pela polícia, acabou servindo de isca na emboscada que levou ao assassinado de Carlos Marighella em quatro de novembro de 1969, por policiais do DOPS, o Departamento de Ordem Política e Social, em uma operação comandada pelo delegado Sérgio Paranhos Fleury (1933 – 1979). Sobre as motivações ideológicas que o levaram ao filme, Vieira diz:

> Interpretei um cristão que num contexto de ditadura, por coerência com a sua fé, lutou contra esta ditadura e por conta disso foi torturado. Então, não era só profissional, era um vínculo com a minha própria vida, com a minha própria história. Tanto é que no dia em que eu gravei a cena mais difícil, que eu apareço torturado, essa cena foi gravada no final do dia, mas a maquiagem foi feita no final da manhã. E foi um tempo longo [de espera]. E quando eu abri o olho e olhei para o espelho e vi as marcas da tortura no meu corpo, logo eu entendi que em mim era maquiagem e que em muitas pessoas não foi, não era ficção. Eu tive uma crise de choro que até me pediram para segurar as minhas emoções para não descaracterizar [a maquiagem] (VIEIRA em entrevista ao programa Provoca no YouTube).

Mas foi na seleção do protagonista do filme que os aspectos ideológicos falaram ainda mais alto. Seguro de seu caminho político na construção de *Marighella*, Wagner Moura convidou o músico Pedro Paulo Soares Pereira, o Mano Brown (1970), integrante do grupo de *rap* paulistano Racionais MC's para protagonizar o filme. Com uma postura de forte crítica social, o cantor é considerado um porta voz das comunidades de periferias das grandes metrópoles, à exemplo do bairro do Capão Redondo, na capital paulista, onde cresceu. Os Racionais MC's haviam, inclusive, composto a canção intitulada *Mil Faces de um Homem Leal (Marighella)* para o documentário *Marighella* (2012), dirigido por Isa Grinspum Ferraz (1958), a sobrinha de Carlos Marighella. Wagner tinha grande admiração pelo cantor e considerava-o o artista ideal para o papel de Carlos Marighella, como vemos neste depoimento do diretor à época do lançamento do filme em 2021:

> É público que a minha primeira opção para fazer o Marighella tinha sido o Mano Brown, porque (...) o Brown para mim representava muito o que Marighella era: um poeta, lutador, um homem que não fazia concessões... e tinha outra coisa: falando [especificamente] do tom de pele, Brown e Marighella tem o mesmo tom de pele, os dois são filhos de mulheres negras com homens brancos (WAGNER MOURA em coletiva de imprensa no canal Leitura Fílmica do YouTube).

Mano Brown aceitou o convite de Wagner Moura tendo, inclusive, participado do processo de preparação de elenco realizado com Fátima Toledo. Mas a intensa agenda de shows dos Racionais MC's à época da preparação para as filmagens acabou inviabilizando a participação do músico no filme. Toda a "tipologia" baseada nas características físicas, na cor da pele e, sobretudo, nas características político-ideológicas que Wagner Moura viu em Mano Brown para representar Marighella viram-se repentinamente frustradas. Isto deixa claro como os problemas de produção se sobrepõem com frequência às concepções artísticas e estéticas, mesmo em filmes com alguma estrutura financeira para a sua realização. Sobre o caminho político-ideológico eleito para a seleção dos atores do filme, Wagner Moura diz:

> Você tem que lembrar o momento que a gente estava vivendo ali, era muito barra pesada. Foi um filme muito atacado, muito difícil. Então, no meu primeiro filme, eu tinha que contar com pessoas que quisessem muito fazer aquele filme e quisessem muito contar aquela história. Não podia ter ali [pessoas de outros espectros políticos]. E aqueles personagens, (...) sobretudo os jovens que compõem o grupo de Marighella, tinham que ser gente muito comprometida com aquilo. Por isto que eu queria Mano Brown para fazer Marighella. Era o que Brown era, era o que Brown é, o que ele representa! Mas aí, o ator falou mais alto... tudo isto é fundamental, mas, no final das contas, o que valia mesmo era eu ter um ator muito bom em cena... O trabalho não era eu fazer Seu Jorge ser um bom ator que ele já é um grande ator. [O trabalho] era reconectar Seu Jorge com o Brasil e com o filme que a gente estava fazendo. Ele estava em outro mundo[163] (WAGNER MOURA em entrevista para esta pesquisa).

Faltando pouquíssimo tempo para o início das filmagens e tendo realizado alguns testes frustrados, Wagner apelou para o também músico e ator Seu Jorge para protagonizar o filme. Como havia acontecido com Alice Braga em *Cidade Baixa*, Seu Jorge foi submetido a uma "preparação relâmpago", única maneira encontrada para salvar o cronograma de filmagens que já estava todo definido. "Eu tive apenas um mês para me preparar. Foram dez dias com Fátima Toledo e mais vinte dias com Wagner e a equipe. Foi muito duro para pegar no embalo, porque antes eu estava rodando um filme em Nova York" (SEU JORGE *apud* VERAS). A escolha de Seu Jorge acabou causando muita polêmica junto aos "detratores" do filme de Wagner Moura, pois o tom de pele do ator é mais escuro do que o de Carlos Marighella. Mas Wagner considerou sua escolha acertada, como vemos no depoimento a seguir:

> Para mim Brown, Jorge e Marighella são três homens negros. [À época do convite ao Seu Jorge] eu não pensei bem, eu não aprofundei essa reflexão. (...) Quando Brown saiu do projeto, eu (...) só pensava que precisava de outro ator negro. Para mim era muito simples. (...) Quando vieram os ataques racistas à cor de pele de Jorge, quando a gente lançou o filme, foi que eu comecei aprofundar meu pensamento sobre isso, eu falei: "cara, eu acho que eu acertei, mesmo que não tivesse tanta consciência na época, eu acho que acertei quando eu empreteci Marighella. Eu reafirmei a negritude de Marighella, fazendo o oposto da história toda do audiovisual brasileiro, que é o do embranquecimento dos personagens, essa síndrome de escrava Isaura o que o Brasil tem. Então, acho que eu terminei acertando meio que sem querer (WAGNER MOURA em coletiva de imprensa no Canal Leitura Fílmica do YouTube).

Seguindo o mesmo critério de afinidade político-ideológica, mas, desta feita, muito influenciado pelo bom resultado nos testes de cena e considerando o tipo físico do ator, Wagner selecionou o "galã de novelas" Bruno Gagliasso (1982) para "encarnar" o delegado Lúcio, uma personificação de Sergio Fleury, o policial responsável pela operação que emboscou e assassinou Carlos Marighella em 1969. Conhecido por seu "ativismo político" a favor de igualdades sociais realizado por meio de seus perfis em redes sociais e tendo adotado dois filhos

[163] O "outro mundo", no caso, são os Estados Unidos. Desde 2013, Seu Jorge mudou-se para Los Angeles no intuito de dedicar-se à uma carreira internacional como ator.

negros nascidos na República do Malawi, na África, Gagliasso tinha, aos olhos de Wagner Moura, o tipo físico ideal para fazer o contraponto à negritude de Seu Jorge:

> Bruninho é um cara que sempre gostei muito. Ele foi meu colega na novela *Paraíso Tropical* em que éramos dois irmãos que saíam na porrada o tempo todo. Bruno tem uma coisa muito intensa que eu adoro e tenho também quando estou atuando: tem uma energia que não pára! Parece que está levando choque o tempo todo. Ele fez um teste muito bom para o filme. Testamos muitos atores para o papel, mas o dele foi disparado o melhor de todos. Eu queria um Lúcio como um personagem que representa o fascismo (...). Se Marighella é preto, queria um cara de olho azul e branco. Porque o racismo também é uma coisa que está muito presente no filme (WAGNER MOURA *apud* MANSQUE).

Apesar de, em alguns casos, Wagner ter levado também em consideração aspectos físicos dos atores na seleção do elenco, a questão político-ideológica prevaleceu. Esta atitude do diretor nos remete menos à questão da "tipologia" tantas vezes adotada na história do cinema para o *casting* dos filmes e mais às implicações apontadas por Edgar Morin em seu estudo sobre o *star system*: o que Wagner realmente procurava era associar a imagem pública de alguns dos atores, seus engajamentos em causas políticas e sociais, uma parcela, portanto, do que se convencionou chamar de *persona* das "estrelas de cinema" às personagens que os atores iriam interpretar no filme. Ao menos nos casos de Mano Brown, Seu Jorge, Bruno Gagliasso e Adriana Esteves (1969) que, no filme, interpreta a segunda esposa de Marighella, a também ativista e militante comunista Clara Charf (1925), em função da grande exposição que estes artistas sempre tiveram na mídia, pode-se pensar neste "empréstimo" de suas imagens públicas aos personagens do filme.

Escolhidos seus "companheiros de luta", Wagner lançou-se ao processo de preparação de *Marighella* sem sequer imaginar o quanto iria precisar dos seus aliados diante de todas as adversidades que ainda enfrentaria até conseguir lançar o filme em novembro de 2021. À frente de uma produção grande, complexa, com muitos membros na equipe e no elenco, e com todas as complicações históricas que envolviam o enredo do filme, o diretor resolveu chamar reforço: Fátima Toledo foi trazida no intuito de garantir a viceralidade e a organicidade das interpretações, assim como já havia feito em seus trabalhos anteriores com Wagner como *Cidade Baixa*, *Tropa de Elite 1* e *Tropa de Elite 2*. "A Fátima é uma parceira minha de muitos anos, com quem já trabalhei algumas vezes, e que é uma pessoa que sempre me ensinou. Eu aprendi e sigo aprendendo muito do meu ofício como ator com Fátima" (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Metrópolis no YouTube). Em entrevista à época do lançamento do filme, Wagner reafirmou a necessidade de contar com Fátima Toledo para alcançar os resultados que desejava em *Marighella*:

> Ela faz um trabalho que ninguém faz no mundo. Ela (...) deixa a sensibilidade dos atores pronta para o *set* de uma maneira que nunca vi. (...) E a forma como (...) ela preparava... os atores que fazem os guerrilheiros da ALN, por exemplo, ela conseguiu... conectar essas pessoas... assim como ela fez com a gente no *Tropa de Elite*. Ela faz a conexão não só dos personagens, mas também dos atores [uns com os outros]. Para os atores, o que eles viveram no *Marighella*, é para o resto da vida. Eles viraram irmãos mesmo, eles têm uma relação de profunda proximidade que só um trabalho como o da Fátima consegue fazer (WAGNER MOURA em entrevista ao programa Metrópolis no YouTube).

A preparação dos atores realizada por Fátima Toledo parece ter seguido os padrões que descrevemos no item um deste capítulo. Na entrevista que concedeu a esta pesquisa, a preparadora disse não lembrar de detalhes em relação aos exercícios que aplicou, sobretudo, nas fases de diagnóstico e de construção das relações entre as personagens, que são sempre as etapas iniciais de sua preparação, como vimos. Mas, ao menos um exercício que se repetia nos aquecimentos dos atores, inclusive no *set* de filmagens, parece ter se tornado o "resumo" do embate que se deu na história real e também entre os guerrilheiros e os policiais do DOPS no filme, como narra a preparadora:

> Tinha uma coisa fantástica que a gente fazia: os guerrilheiros cantavam o Hino Nacional, numa época muito difícil no Brasil, e aquilo dava força de luta para eles, porque eles estavam vivendo praticamente uma escuridão e aquilo trazia uma coisa da pátria, da casa, do lar. E os outros, era o Bruno Gagliasso e mais [alguns atores], cantavam *Jesus Cristo*[164]... porque, normalmente, as pessoas eram torturadas com essa música. Então, teve um duelo um dia... foi muito bonito, os guerrilheiros cantando muito forte o Hino Nacional, e os outros cantando *Jesus Cristo* e se olhando. E era interessante como a turma do Bruno cantava com uma tranquilidade absurda: o [pessoal do] poder. E a turma dos guerrilheiros estava em polvorosa, praticamente gritava! Foi lindíssimo esse dia... e foi engraçado, porque, entre eles, começaram a brigar. Foi uma coisa louca. Eles começaram a discutir... por causa da tensão, do nível de tensão. E foi ali que eu enxerguei que a gente tinha um filme... que a gente tinha um filme lindíssimo, o filme feito com a alma, com a entrega daqueles atores (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa).

Os relatos dos atores que participaram do processo também não detalham exercícios específicos. Nas entrevistas realizadas à época da divulgação e exibição do filme, o ator Bruno Gagliasso dizia frequentemente que foi a preparação mais difícil que havia experimentado até então: "meu maior desafio, não só na minha carreira, mas na minha vida, foi dar vida ao Lúcio. Acho que toda a história tem sua escória e eu faço a escória" (GAGLIASSO em entrevista ao site Adora Cinema). Ciente do sentimento de aversão que nutria pela personagem que iria

[164] *Jesus Cristo* é uma canção do cantor e compositor Roberto Carlos (1941) incluída no disco intitulado *Roberto Carlos*, lançado em 1970.

interpretar no filme, Gagliasso procurou criar as condições para fazer o "mergulho" exigido pela preparação de Fátima Toledo. Mudou-se por três meses para São Paulo, afastando-se da família que permaneceu no Rio de Janeiro. "A preparação foi muito pior do que as filmagens... a gente passava oito horas por dia procurando este lugar... e quando se está ensaiando, a gente vai aos extremos, (...) para, na hora das filmagens, fazer o que tem que ser feito" (GAGLIASSO em entrevista a Miguel Barbieri no YouTube). Durante o processo, Gagliasso diz ter passado por crises de choro e de ansiedade, o que nos mostra que, em *Marighella*, ficção e realidade andaram definitivamente de mãos dadas.

> Foi muito difícil. [Eu achei aquele monstro] dentro de mim. Eu acho que o trabalho que a Fátima faz é justamente este. É encontrar os nossos demônios. Um personagem muito difícil, porque eu faço um cara que é racista, fascista e é tudo que eu mais abomino. Eu tenho dois filhos negros, eu sou completamente contra esse desgoverno que a gente tem[165] e o filme é bem atual. Então, a primeira coisa que eu fiz foi me afastar da minha família. Eu fiquei três meses morando em São Paulo, (...) mergulhado. Eu costumo dizer que esse foi o trabalho da minha vida, porque eu realmente mergulhei e fui no lugar mais fundo que eu poderia ir dentro de mim. Foi muito difícil! Sofri muito, chorei muito, fiquei muito angustiado, mas eu precisava chegar lá, porque eu tinha consciência do poder artístico e político do que a gente estava fazendo (GAGLIASSO *apud* AMENDOLA e RIBEIRO).

Em entrevista ao programa Roda Viva da TV Cultura de São Paulo, também Seu Jorge, que, como vimos, entrou para o elenco de *Marighella* nos últimos dias da preparação realizada por Toledo, diz que passou por momentos muito difíceis. Para poder contar com propriedade da história de Carlos Marighella, segundo o ator, era necessário "que eu fosse torturado. Eu tinha que conhecer a tortura, [senão eu] jamais saberia como é reagir como um personagem que [jurou]: 'eu não vou voltar para a cadeia, eu não vou ser torturado de novo" (SEU JORGE em entrevista ao programa Roda Viva no YouTube). Seu Jorge conta que estava para iniciar as gravações do filme *Abe* (2019), dirigido por Fernando Grostein de Andrade (1981), nos Estados Unidos, quando Wagner Moura ligou pedindo-lhe para assumir o lugar de Mano Brown que acabara de sair do elenco do filme:

> O Fernando [Grostein] me liberou. Eu cheguei em casa, deixei as coisas e fui [para o Brasil]. Daí o pau quebrou. Eu não sabia nada de Marighella. Fui conhecer alguma coisa na música do Mano Brown: *Mil Faces de um Homem Leal*. E depois, foi engraçado, porque passou aqueles oito dias e eu apanhando que nem um louco, lá, sofrendo muito. Eu e Bruno, o pau quebrando, e uma hora eu olhei para o Wagner e falei: "Wagner, olha só, eu não vou ler aquele livro do Mário [Magalhães]. Cara, não

[165] Esta entrevista de Bruno Gagliasso ao *site* Omelete aconteceu em novembro de 2021, durante o mandato de Jair Bolsonaro (1955) na presidência da República no Brasil, durante a pandemia do covid-19.

> vai dar tempo[166]. Então, assim: vamos direto pro roteiro, vamos botar o bicho pra pegar!" (SEU JORGE em entrevista ao programa Roda Viva no YouTube).

Quando *Marighella* foi preparado e rodado entre os anos de 2016 e 2017, Fátima Toledo ainda não costumava dar o roteiro aos atores durante a preparação. Realizado o diagnóstico junto ao elenco, feitos os exercícios voltados para criar a "memória sensorial" necessária e desenvolvidas as relações entre as personagens, o grupo se lançou ao levantamento das cenas. Note-se que, trabalhando sem o roteiro, e, portanto, sem conhecer sequer o nome das personagens, os atores foram levados a se referirem uns aos outros pelos próprios nomes. Isto já havia acontecido em outros filmes preparados por Toledo e, por isto mesmo, por vezes, as personagens nos filmes em que a preparadora trabalha acabam com os nomes dos atores. Este é o caso de *O Céu de Suely*, por exemplo.

Mas em *Marighella*, os atores não emprestaram apenas seus nomes às personagens. Por decisão de Wagner Moura, eles foram instados a "emprestar" suas próprias insatisfações com o momento político vivido no Brasil durante as filmagens de forma a alimentar as insatisfações das personagens contra as ações da ditadura militar brasileira no filme. Em entrevistas, Wagner sempre deixou claro o seu desejo de fazer de *Marighella* uma obra que dialogasse com a situação política brasileira à época de sua produção. "*Marighella* fala de alguém que resistiu naquela época e se dirige a quem resiste agora: a comunidade LGBTI, os negros, os moradores das favelas..." (WAGNER MOURA apud BELINCHÓN). A lógica de paralelismo histórico que motivava Wagner no momento das filmagens é a mesma revelada pelo diretor em entrevistas à época do lançamento do filme no Festival de Cinema de Berlim, em 2019:

> Marighella, líder social negro, foi assassinado, em 1969, dentro de um carro por disparos da polícia. Meio século depois, uma ativista social negra [Marielle Franco (1979 – 2018)] foi assassinada, no Rio de Janeiro, dentro de um carro, por membros das forças de segurança. A situação de torturas e assassinatos é a mesma. É o Estado que não mudou, e ele escolhe seus inimigos. Os paralelismos são muito claros para mim (WAGNER MOURA apud BELINCHÓN).

Por isto mesmo, além de serem "amálgamas" de várias personalidades históricas, as personagens do filme também são "fusões" daquelas previstas no roteiro com a "personalidade" dos próprios atores, suas insatisfações, seus anseios e suas posturas políticas reais. As condições para tal fusão já haviam sido criadas pelo *casting* que selecionou atores relativamente alinhados ideologicamente com os militantes da guerrilha do filme. Na criação das cenas, as motivações

[166] O livro de Mário Magalhães tem 736 páginas.

dos atores se tornaram as das personagens, como vemos no depoimento do ator-pastor Henrique Vieira: em *Marighella*, seu personagem é "alguém que em certo sentido sou eu mesmo, um cristão, no Brasil de hoje, enfrentando uma energia autoritária e fazendo este enfrentamento sobretudo por causa da fé em Jesus" (VIEIRA em entrevista ao programa Provoca no YouTube). Esta maneira stanislavskiana de se "emprestar" à personagem é, como vimos, o que Fátima Toledo busca em seus processos de preparação. Nos depoimentos que seguem, a atriz Bella Camero (1992), que interpreta a personagem Bella; o ator Humberto Carrão (1991), o guerrilheiro Humberto do filme; e Henrique Vieira explicam aspectos da "fusão" das suas próprias "personalidades" com as personagens:

> Como se estivesse pegando as armas que eu tenho, que é o meu corpo, o meu nome e a minha arte para poder resistir também, mostrar que tem gente insatisfeita, que quer dar voz para quem está injustiçado (CAMERO em vídeo no Facebook).
>
> O meu personagem é inspirado do Marquito[167] que foi um guerrilheiro muito importante, (...), mas, ao mesmo tempo, no processo de preparação ele foi ganhando um pouco de mim, um pouco de outros guerrilheiros, personagens da história... a gente teve um processo muito rico de palestras e conversas, eu sou muito orgulhoso do quão bonito foi o nosso processo (CARRÃO em entrevista ao canal Nacional Sim do YouTube).
>
> [Falando sobre o fato de o nome dos atores ter sido dado também à algumas personagens] Isso foi fruto, primeiro, do próprio processo de preparação do elenco. Antes mesmo de receber o roteiro, a gente fez algumas dinâmicas, a gente já contracenava e isso foi criando um vínculo afetivo dentro do elenco. Sem ter acesso ao roteiro e sem saber ainda o nome dos personagens, a gente ia se chamando um pelo nome do outro. [Dar os mesmos nomes às personagens] foi uma decisão do Wagner que partiu disso. (...) Foi também uma decisão política, porque é como se a gente estivesse colocando nossa assinatura na obra. É como se a gente estivesse dizendo assim: "olha, mais do que um personagem, eu, Henrique Vieira, atesto que é fundamental lutar contra toda e qualquer forma de ditadura, defender a democracia, defender a liberdade e defender a justiça social no Brasil e denunciar o terror da ditadura (VIEIRA apud ARAÚJO).

Já no processo de levantamento das cenas, Fátima Toledo utilizou o roteiro mais à miúde, sem, no entanto, entregá-lo aos atores, como explica Luiz Carlos Vasconcelos: "a gente não decorou o roteiro. No trabalho com a Fátima, ela lia a cena e a gente improvisava. Não foi dado o roteiro à gente. Aí, terminava [o improviso], ela fazia os comentários: "Está horrível! Vocês estão representando". Derrubava a gente, e lia de novo. E a gente fazia novo improviso" (VASCONCELOS em entrevista no canal Momento de Expressão do YouTube). E assim sucessivamente, o ator conta que eles iam "pescando" uma palavra aqui, uma frase inteira acolá,

[167] Marco Antônio Brás de Carvalho (1940 – 1969), o Marquito, foi um desenhista mecânico que participou da luta armada contra a ditadura militar brasileira como membro da Ação Libertadora nacional.

de maneira que, no final do processo, as cenas foram construídas através do improviso dos atores. Em *Marighella*, Vasconcelos encontrava a preparadora Fátima Toledo pela segunda vez. Na primeira, durante a preparação para o filme *Filho de Boi* (2019), sob direção de Haroldo Borges (s.d.) e Ernesto Molinero (s.d.), ele conta que recusou o processo da preparadora, atitude da qual se "arrependeu". Daí a entrega total que teve em *Marighella*.

> Eu tive dois momentos com Fátima: um, na Bahia, no filme *Filho de Boi*, (...) [no qual] eu não embarquei, porque eu estava prenho pelos ouvidos que Fátima era violenta, agressiva, que era isso e aquilo... quando ela me pedia para andar em círculo com o João, que é o nome do menino que faz o meu filho no filme e o menino querendo me abraçar e ela pedia para eu rejeitar, eu, para negá-la, me virava e abraçava o menino. E ela dizia: "não, não pode! Não pode!" Mesmo assim, o personagem funcionou. Quando eu fui fazer *Marighella*, uma assistente dela disse que um dos atores [de *Marighella*] tinha se ofendido com Fátima [em outro filme]. Aí, eu entendi: eu era esse ator lá na Bahia, que estava prenho pelo ouvido. Então, eu me entreguei: deixei eles conduzirem e aí a ficha caiu. E foi incrível! (...) Resumindo, eu diria que a sala de ensaio é o território do jogo. Então, tudo o que ela faz, por mais que apreça exagerado ou violento, é (...) para [fazer] você sair de você mesmo. (...) É pra levar o ator para um lugar que ele tem dificuldade de ir (VASCONCELOS em entrevista ao canal Momento de Expressão do YouTube).

Instados por Fátima Toledo, os atores partiram para o próximo *round*, todos "à flor da pele", como queria o diretor. No *set* de filmagens, o delegado Lúcio, Bruno Gagliasso, praticava toda sorte de maldades contra um elenco de guerrilheiros coeso e destemido. Mas rezava a história que, um a um, todos deveriam sucumbir. Wagner, como declarou, quase que entrava em cena para valorizar cada olhar, cada palavra, cada pausa de seus atores como que querendo fazer valer o sacrifício de seus fantasmas reais à época da ditadura. Para Seu Jorge, pedia a mesma "presença de espírito" de Carlos Marighella quando chegava em qualquer recinto. "Wagner me dizia: 'Jorge, eu preciso muito que quando você chegar no *set*, você crie um estado de atenção porque Marighella chegou. Ele era um homem notável. Quando chegava em qualquer lugar as pessoas percebiam que alguém especial havia chegado. Eu preciso que isso aconteça no *set*'" (SEU JORGE em entrevista ao site Adoro Cinema).

Para além do "magnetismo" pedido a Seu Jorge, cada ator teve a liberdade e a "obrigação" de contribuir, improvisando textos, acrescentando ações, fazendo da sua verdade, a verdade da sua personagem. Isto transparece no depoimento do ator Humberto Carrão: "foi muito bonito o que o Wagner propôs para a gente. Ele dizia: 'fala o que você quiser'. Na minha cena final, por exemplo, (...) eu tive essa liberdade de dizer o que estava pensando. Por isso os personagens tinham nossos próprios nomes, por causa dessa autonomia" (CARRÃO *apud* PORTAL G1). Mas a liberdade do elenco não se restringiu às falas improvisadas. Ela se estendeu a gestos e ações, como conta o ator Henrique Vieira no primeiro texto abaixo, quando

fala da cena em que seu personagem, o Frei Henrique, depois de torturado pelo delegado Lúcio, marca o encontro com Marighella, quando o guerrilheiro será emboscado pelos policiais. Já no segundo trecho abaixo, na cena do "Jesus Preto", vemos um dos muitos casos em que Wagner Moura pediu que os atores literalmente improvisassem a cena no *set* de filmagem:

> Foi uma cena rápida, mas muito difícil de fazer. (...) Eu procurei fazer aquela cena com muito respeito e admiração por esses freis dominicanos. (...) No roteiro, a cena acabaria quando o Frei Henrique fala pelo telefone: "ah, tá confirmado". Ele está marcando com o Marighella aquele encontro. Ele desliga o telefone e chora, ponto final. Aquele soco que eu dou na mesa, aquele grito que eu dou, quando eu me levanto e parto para cima dos policiais, na verdade, aquilo foi totalmente o ímpeto do momento, isso não estava no roteiro. Acabou que a câmera foi acompanhando e isto foi para o filme. Eu estou te falando isso porque foi realmente muito difícil, eu não consegui só abaixar a cabeça e chorar. Eu precisei extravasar, me expressar de outras formas (VIEIRA *apud* ARAÚJO).

> A cena do Jesus Preto foi uma cena de completo improviso. O Wagner conhece a minha caminhada e a minha militância como pastor, teólogo, militante do movimento negro. Ele tinha essa característica de, às vezes, depois de uma cena, propor um jogo de improviso. Então, foram feitas muitas cenas no improviso, algumas foram para o filme, outras não. Tudo isso foi muito especial de viver. Então, eu, Humberto, Luiz Carlos e Seu Jorge acabamos uma cena e, do nada, o Wagner falou: "Henrique, explica aí para o Marighella porque Jesus é preto". A partir da minha história de vida, da minha militância, das minhas referências teológicas, eu fui falando. Depois, quando eu vi, virou uma cena do filme super comentada, cumprindo uma função muito pedagógica de descolonizar o evangelho e devolvê-lo à sua origem social, territorial, étnica, racial. O Jesus dos pobres e oprimidos e não o Jesus da guerra, da opulência material, da ganância, do lucro (VIEIRA *apud* ARAÚJO).

De maneira geral, as contribuições dos atores para a construção da cena de *Marighella* parecem ter saído potencializadas sobretudo pela condução geral de Wagner Moura ao longo de todo o processo, do *casting* até a montagem. O fato de ser ator, de valorizar profundamente o trabalho dos atores, empenhando todos os demais elementos do filme em função do seu elenco, faz com que, em *Marighella*, tenhamos uma produção que se aproxima do ideal do "cinema pobre" *(sic)*[168] de que falei na introdução deste trabalho. "Um cinema que entenda o trabalho de criação dos atores e as filmagens como a principal etapa de construção do filme é, em última instância, o que estou chamando de "cinema pobre", um cinema, de fato, preocupado com o que considero essencial na criação audiovisual" (CAMPACCI, 2024, p. 19). E a valorização do trabalho dos seus atores, no caso da direção de Wagner, se estendeu até o momento da montagem:

[168] *Marighella* custou aproximadamente dez milhões de reais. Para o tipo de filme de ação que é, de fato, não foi um filme caro. Seja como for, a ideia de um "cinema pobre" está absolutamente ligada à sua ênfase na importância do trabalho dos atores e não ao orçamento financeiro para a realização dos filmes.

> Os atores estavam muito entregues ao filme. Nunca vi uma coisa dessas, eles queriam muito contar essa história. Me deram muito. Todo dia, antes de entrarem em cena, eles tinham um ritual próprio, que não tinha nada a ver comigo. Cada dia faziam uma coisa diferente que os preparava para uma cena específica. Naquela ocasião, iam filmar uma cena muito dura. Eles se reuniram antes de entrar em cena, se deram as mãos e começaram a cantar o Hino [Nacional]. Porém, começaram a se emocionar demasiadamente com aquilo. Peguei a câmera e mandei filmar. Achei muito bonito, muito forte. Depois terminei usando [na montagem]. Aquilo não era uma cena. Se você reparar bem, alguns estão com roupas atuais, sem o figurino de época (WAGNER MOURA *apud* MANSQUE).

A "confusão" entre realidade e ficção que, como vimos, já havia acontecido nos outros processos dos filmes analisados neste capítulo e que é uma recorrência no trabalho de preparação de Fátima Toledo, encontrou total ressonância no diretor Wagner Moura, potencializando seus efeitos em *Marighella*. Isso fica claro não apenas pelos empréstimos que os atores fizeram às suas personagens como também, em um movimento "reverso", pelas consequências que os atores sofreram a partir das vivências destas mesmas personagens. O caso de Bruno Gagliasso que se afastou da família por três meses para poder "cavar" a perversidade do delegado Lucio em si mesmo, mostra o quanto os atores se aprofundaram em seus processos de criação. Gagliasso conta que teve "uma crise de ansiedade" depois de gravar uma cena em que seu personagem torturava um guerrilheiro: "o clima no *set*, a direção de Wagner, a história real do Brasil ali na minha frente, as falas que saíam da minha boca, tudo isso mexeu muito comigo, extrapolou o [âmbito do] ator" (GAGLIASSO em depoimento em vídeo do Canal Bang Showbiz Português no Daily Motion). Por estranho que possa parecer, é comum encontrarmos atores que declaram que nem sempre conseguem separar o "drama" que vivem em cena de suas próprias vidas, pelo menos, não imediatamente, como quem simplesmente "desliga um botão" e volta à vida. Com afinidades declaradas ao tipo de ator que considera ser Bruno Gagliasso, e falando sobre o seu próprio trabalho, Wagner Moura explica:

> O instrumento do ator é o próprio corpo. O nosso trabalho acontece no nosso corpo e o grande lance é que o corpo tem memória. O corpo não sabe que você está interpretando. Você faz uma cena forte e depois vai tomar um copo de água e percebe que sua mão está tremendo. Você dá informação para o seu corpo e ele não sabe que tudo aquilo é "mentira". Então aquilo tudo fica em você. Por isso os personagens afetam sim, e muito, a vida do ator (WAGNER MOURA em entrevista na Academia Internacional de Cinema).

As motivações político-ideológicas que perpassaram todas as decisões e todas as ações durante a produção de *Marighella* criaram um ambiente de confiança, de cumplicidade e de comunhão muito forte para todos os que participaram do filme. Isto fica claro nos depoimentos do diretor, dos produtores, dos vários colaboradores e dos atores. Uma situação parecida já

havia acontecido em outros filmes de que falei anteriormente, mas, aqui, ganharam os contornos de uma verdadeira "causa" a ser defendida com unhas e dentes. A "causa do filme" se tornou ainda mais importante para todos os que participaram de *Marighella* em função das adversidades políticas enfrentadas durante todo o processo da produção e distribuição. Entre o lançamento do livro e a decisão de fazer o filme em 2012 e o lançamento de *Marighella* nas salas de cinema brasileiras em 2021, passaram-se nove anos que foram marcados pelo impeachment de Dilma Rousseff, as controvérsias do governo de Michel Temer (1940) e a eleição de Jair Bolsonaro, com direito à pandemia do covid-19.

Wagner conta que foi muito difícil levantar os recursos em função das questões políticas envolvendo a produção: como "eu sempre fui um artista identificado com a esquerda, virou 'o filme do petralha falando do terrorista'. Ninguém queria se associar a isto. Mesmo eu sendo um artista popular, às vezes, a gente recebia respostas agressivas, quando a O2 entrava em contato com empresas" (WAGNER MOURA em entrevista ao canal Brasil de Fato do YouTube). E a lista de obstáculos foi grande: durante as filmagens, manifestantes ameaçaram invadir o *set*. "A gente teve que mudar uma locação porque rolou um evento, marcaram para não deixar acontecer a filmagem" (CARRÃO *apud* PORTAL G1). Além disto, em função da demora para o lançamento do filme no Brasil, uma cópia de *Marighella* vazou a partir de um serviço de *streaming* dos Estados Unidos. Não bastasse, quando finalmente *Marighella* seria lançado no Brasil, um grupo razoável de opositores ao filme ou, como sugerem várias matérias jornalísticas à época, robôs cibernéticos rebaixaram sua nota no *Internet Movie Database*, uma plataforma destinada a divulgação de produções audiovisuais. Mas a principal das lutas foi a que envolveu o lançamento do filme no Brasil. Entre o lançamento mundial no Festival de Cinema de Berlim em fevereiro de 2019 e sua chegada nas salas de cinema brasileiras em novembro de 2021, passaram-se dois anos e nove meses. À época, Wagner desabafou:

> É inacreditável! (...) Essa espera foi muito angustiante para mim. Nada foi fácil com *Marighella*: o financiamento, a filmagem, as ameaças, e, agora, esse tempo inteiro de espera para que um filme, um produto cultural aconteça. *Marighella* foi feito para o Brasil. A gente estreou em 2019 no festival de Berlim, estreia consagradora num dos maiores festivais do mundo, aplaudidíssimo, críticas ótimas... eu passei o ano de 2019 quase todo viajando o mundo com o *Marighella*, mas o foco nosso era o Brasil (WAGNER MOURA em entrevista ao Cinejornal do Canal Brasil no YouTube).

A queda de braço para o lançamento brasileiro ocorreu entre a O2, produtora do filme, e a Agência Nacional de Cinema, a Ancine. Durante o mandato presidencial de Jair Bolsonaro, várias obras audiovisuais brasileiras, em função de posicionamentos políticos e julgamentos morais, enfrentaram problemas com a liberação de recursos e autorizações junto à

agência. “Era uma época na qual justamente o Bolsonaro começou a falar em filtragem na Ancine, do Bruna Surfistinha[169], o cancelamento de editais LGBT... *Marighella* não foi o único produto cultural brasileiro censurado por esse governo” (WAGNER MOURA em entrevista ao Cinejornal do Canal Brasil no YouTube).

No caso de *Marighella*, uma verba de cerca de um milhão de reais com a qual a produção havia sido contemplada para a divulgação do filme foi negada. A alegação para a negativa à época foi que a produtora do filme, a O2, não havia apresentado a documentação necessária com o prazo de noventa dias de antecedência em relação à estreia do filme. A produtora contra argumentava que o próprio Fundo Setorial do Audiovisual, ligado a Ancine, não finalizava o contrato necessário para que ela pudesse encaminhar os documentos. Diante do impasse, o lançamento foi adiado pela primeira vez. Vieram ainda outros dois adiamentos provocados pela pandemia do covid-19. O filme acabou sendo lançado com recursos próprios quase três anos depois.

Se por um lado tais enfrentamentos trouxeram angústia e prejuízos emocionais e financeiros, por outro contribuíram para irmanar ainda mais todos os que participaram do filme em cada uma das fases da produção ao longo dos nove anos. A saga de Wagner e seus “guerrilheiros” pela causa do cinema nacional trouxe como recompensa confiança, cumplicidade e comunhão, gerando um filme em que a criação é, de fato, colaborativa. O sentimento de união em torno da “causa” de Marighella fica evidente a partir do depoimento da preparadora de elenco Fátima Toledo abaixo:

> Houve uma coisa bem interessante nas filmagens que o Wagner me contou. Ele falou assim: “cara, era incrível! O fulano morria hoje, mas amanhã estava aqui para ajudar os outros da bio, no Hino Nacional, antes de entrar em cena!” Então, os que iam morrendo voltavam para fazer a bioenergética com os outros que iam filmar! Para você ver o nível de entrega e de cumplicidade desses atores. Eu até me arrepio! (TOLEDO em entrevista para esta pesquisa).

Em *Marighella* ficou evidente que antes de qualquer ação, o que realmente contribui consideravelmente para fazer de um filme uma obra de criação colaborativa, uma cocriação, é o espírito de comunhão da equipe em torno dos objetivos acordados. A exemplo do teatro colaborativo que modificou o panorama teatral contemporâneo, o cinema brasileiro, ao menos em projetos pontuais, encontra seus caminhos para uma verdadeira colaboração artística entre os sujeitos envolvidos no processo. *Marighella* lançou mão de um diretor-ator

[169] O Filme *Bruna Surfistinha*, dirigido por Marcus Baldini (s.d.), foi lançado em 2011. Quando causou toda a polêmica a que Wagner Moura está se referindo, o então presidente Jair Bolsonaro devia estar se referindo à série intitulada *Me chama de Bruna*, também inspirada nas histórias de Raquel Pacheco (1984), ex-garota de programa.

para que o elenco ganhasse protagonismo na criação de um filme. Os depoimentos que seguem revelam o quanto as ações de Wagner Moura foram decisivas na conquista desta cumplicidade absoluta com os atores, o que determinou uma entrega incondicional de todos ao projeto do filme. A paixão era recíproca, como podemos ver no último depoimento da sequência, quando nosso diretor-ator Wagner Moura fala da reunião dos seus "guerrilheiros" no lançamento do filme em Berlim. "Salve, Marighella!"

> O Wagner é um diretor-ator que é uma característica particular esta, de ser ator. Ele é uma extensão da gente. Isso é muito bonito. A gente está ali, numa rede, quase sem fronteiras, na criação, na cumplicidade da construção da cena (Depoimento da atriz ANA PAULA BOUZAS (1971) em vídeo no Facebook 2).
>
> Marighella, com o filho pequenininho, vindo da praia e param para os carros passarem, e eu estou no Aero Willys esperando os dois. E a câmera vai para a frente de Seu Jorge, de Marighella, e da criancinha, do Luís, o ator. Quando eu vi Wagner encaminhar essa sequência do menino com o pai, eu me rendi. O cara sabe muito do que está fazendo (Depoimento do ator LUIZ CARLOS VASCONCELOS, idem).
>
> Ele participou desse roteiro, ele teve a ideia de fazer este filme lá pra trás e qualquer coisa que você fala com ele da história, ele tá ligado, ele já sabe: "dá pra fazer isso, não dá pra fazer aquilo". Então, é muito bom ter um diretor assim (Depoimento do ator HUMBERTO CARRÃO, idem).
>
> É porque ele sabe o que é que a gente gosta de fazer, como que a gente gosta de fazer, até onde a gente vai, ele não ouviu dizer, ele não acha que é, ele sabe que é. Ele sabe como é que a gente funciona (Depoimento da atriz ADRIANA ESTEVES, idem).
>
> Desde o primeiro dia que ele foi lá no ensaio, que a gente estava cantando o hino do Brasil, eu super emocionada, todo mundo super emocionado, aí eu olho para o lado e ele está cheio de lágrimas, emocionadíssimo, você vê, a gente via no olho dele muito amor, muita paixão, muita garra (Depoimento da atriz BELLA CAMERO, idem).
>
> Ele é genial. Ele é sensível, sabe? Ele é detalhista. Pode ser até forte o que eu vou falar, mas ele é melhor diretor do que ator (Depoimento do ator BRUNO GAGLIASSO, idem).
>
> Ele confia na equipe, tem o filme na cabeça, sabe o que quer, é extremamente meticuloso e atento. Engraçado, há muita maturidade para quem está no primeiro filme (Depoimento do ator SEU JORGE, idem).
>
> Sabe quantas pessoas vão estar em Berlim? Quinze atores e dez pessoas da equipe. É uma galera que não tem grana para ir a Berlim. Mas que quer ir porque quer estar neste dia pra começar essa caminhada comigo e com quem fez, porque ele é muito potente e especial para todos nós. Mesmo que a gente tire esse elemento político, se é que é possível, o que a gente vivenciou filmando *Marighella* foi uma das experiências mais profundas que eu tive como artista. Ver o que aqueles atores estavam me dando, a entrega que tiveram... eu nunca senti o que eu senti fazendo *Marighella*. Acabava a cena, eu queria beijar, eu queria me ajoelhar aos pés desses atores. Ali, eu entendi a importância que um ator tem. O que ele entrega dele, da intimidade dele, o tamanho da exposição que ele faz. A equipe, como cada um foi levado ao seu limite... ninguém fez só o que sabia fazer. Foi todo mundo junto, querendo contar aquela história, muito contagiados por essa energia. Então, seremos trinta e tantas pessoas andando naquele tapete de Berlim. (WAGNER MOURA em entrevista ao canal Brasil de Fato do YouTube).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

"No fundo, se é difícil definir a direção de atores, é porque ela abarca em toda a sua extensão e complexidade o campo das relações humanas!"

(Jacqueline Nacache)

A discussão sobre a "autoria" nas obras de criação coletivas é, na sua essência, parte de uma outra questão que acompanha os seres humanos desde o princípio dos tempos: como conviver e produzir bens e benefícios com os outros homens, nossos irmãos, na Terra. A "arte" de compartilhar o trabalho, a produção e a colheita se impôs à humanidade desde que Adão e Eva foram expulsos do Éden *(sic)*. Nos dias de hoje, o mesmo debate se coloca nas fazendas, nas indústrias, nas repartições públicas, nas escolas, enfim, onde quer que dois ou mais indivíduos tenham que "negociar" o que fazer com suas diferenças em direção à uma solução minimamente aceitável para todos. Não há mais no planeta qualquer lugar onde o ser humano possa "ir ser selvagem, entre árvores e esquecimentos". Portanto, como o "nosso" inferno é sempre o "outro" *(sic)*, a única solução passa, necessariamente, pela política: é preciso negociar!

O trabalho voltado para a criação artística coletiva não escapa a estas questões. Como vimos, desde a antiguidade clássica, o teatro ocidental nos apresentou uma "disputa" que colocou, para o "bem e para o "mal", ora dramaturgos, ora atores, ora encenadores e sei lá mais quem no comando das definições e das escolhas rumo à obra "acabada". Jean-Jacques Roubine nos explicou como o teatro realista-naturalista da segunda metade do século XIX foi o responsável por alçar os encenadores à esta posição de "comando", tudo em nome da "coesão" da obra. A justificativa, como vimos, é que o encenador, agora renomeado diretor, é aquele que tem uma visão geral dos elementos a serem usados na composição do conjunto e, por isto mesmo, pode garantir melhor a tão almejada unidade artístico-estética. Mas, o mesmo Roubine, também nos alertou: "hoje, qualquer espectador mais experiente está acostumado a apreender o espetáculo como uma totalidade, a procurar nele um princípio de coerência, de unidade... nada é menos natural e mais histórico do que esse tipo de percepção. (...) Essa maneira de ser espectador... nos foi inculcada (...) por várias gerações de encenadores" (Roubine, 1998, pp. 41-42).

Para além da "necessidade" de dar unidade estética à obra, neste mesmo período, o final do século XIX e início do XX, houve uma reorganização geral do trabalho em todos os

setores da economia, quando a burguesia industrial empurrava a totalidade dos homens para a "otimização" da produção. E a centralização decisória que se estabeleceu em todas as cadeias produtivas, chegou também ao cinema, onde produtores e diretores assumiram o comando dos processos. Tendo descoberto já no início de sua história o seu "valor de mercadoria", desde cedo o cinema buscou organizar-se como uma atividade industrial, cumprindo, como nos apontou Nikita Paula, uma função dupla, quiçá múltipla: ao mesmo tempo que se vende como produto para a maioria assalariada, funciona como um instrumento ideológico a justificar a organização burguesa como a "melhor solução" para a vida em sociedade. A mesma "necessidade" foi a que determinou que ao ator, cabe mimetizar o homem real, daí a hegemonia da interpretação realista-naturalista não só no cinema, como, também, no teatro e na TV, ainda nos dias de hoje. Senão, relembremos:

> (...) o sistema industrial de produção cinematográfica (...) privilegia o realismo também porque o estilo atende (...) com o máximo de eficiência possível, a encarnação, ou a aceitação, dos valores, da moral, enfim, da ideologia dominante, numa linguagem acessível ao maior número possível de espectadores da mensagem burguesa. A realidade então forjada pelo cinema objetiva, no fundo, a veiculação mercantil de um produto, cujo potencial de exploração econômica e ideológica verifica-se diretamente pela frequência do público às salas de exibição, e indiretamente (...) pela compra ou aceitação passiva da ideologia cuidadosamente administrada na forma do filme. (...) Podemos, pois, compreender como uma adequada utilização de elementos (pessoas e coisas) reais (...) torna-se essencial à veiculação da mensagem dos produtores, na medida em que facilita a projeção e a identificação dos espectadores com os sonhos para eles fabricados. A criação ideal do personagem cinematográfico exigirá, do intérprete, a capacidade de reinventar, no seu corpo e na sua voz, o *homem real* (PAULA, 2001, pp. 29-30).

Neste sentido, talvez Vsevolod Meyerhold tivesse razão ao acusar a busca de seu mestre Constantin Stanislavski de "subserviente" a um ideal burguês de interpretação, talvez não... O fato é que a indústria cinematográfica estadunidense não hesitou em adotá-la, pesquisá-la, reelaborá-la, otimizá-la, deturpá-la, torná-la "paradigma", ratificando-a como o padrão a ser copiado por todos. No Brasil, aparentemente também por motivos comerciais, esta interpretação, a realista-naturalista, parece ter demorado um certo tempo para ganhar contornos mais claros. Afogados que quase sempre estivemos – e ainda estamos – pela imposição de toda sorte de filmes hollywoodianos nas nossas salas de exibição, na TV e, agora também nas plataformas de streaming, encontramos, sobretudo na comédia, uma maneira de tomar de volta uma pequena parte do público. Não que a comédia não possa obedecer à construções naturalistas. A questão é que, como ela bebe de séculos de técnicas absolutamente teatrais de fazer rir, as quais foram menos atingidas pelas modificações trazidas pelo teatro realista-

naturalista do final do século XIX, na comédia, o trabalho dos atores não necessariamente prioriza a criação do "ilusionismo perfeito". Isto é coisa pra gente séria *(sic)*!

Como nos informou Virgínia Rodrigues, o "carro chefe" das produções em nossa primeira tentativa de estabelecer um *studio system* espelhado na produção hollywoodiana eram as chanchadas. Produzidas na Cinédia, na Atlântida e mesmo na Vera Cruz, nossas maiores produtoras cinematográficas entre 1930 e 1960 aproximadamente, as chanchadas dominaram o mercado de filmes brasileiros investindo em outros padrões de interpretação: "apropriando-se de dois *star systems* pré-existentes, o radiofônico e o do teatro de revista", elas emprestaram os artistas e as "estratégias cênicas, estéticas e narrativas" destes dois meios, além de incorporarem elementos de "artes populares como o circo, a dança, a música e a palhaçaria" (RODRIGUES, 2021, p. 103). Nestas condições, é difícil pensarmos em interpretação realista-naturalista.

Claro que, paralelamente às chanchadas, o Brasil também produzia filmes dramáticos e melodramáticos que já buscavam padrões naturalistas de interpretação. Neste sentido, os italianos sérios *(sic)* do Teatro Brasileiro de Comédia, apoiados pela seríssima burguesia cafeeira paulista *(sic)*, ao criarem a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, empreenderam uma das mais significativas experiências calcada em um ideal burguês de cinema para o Brasil. Dentre seus principais elementos constitutivos estava, certamente, o naturalismo interpretativo dos atores. Mas, até os anos 1950, este naturalismo interpretativo obedecia mais ao ideal de "ator-modelo", aquele que posa para a câmera com o mínimo de expressão, a chamada "página em branco", ou o *underacting*, servindo para uma construção de sentidos mais fortemente calcada em outros elementos cinematográficos e forjada, sobretudo, na montagem do filme.

Como nos relatou o encenador brasileiro Antunes Filho, a interpretação naturalista embasada pelos princípios estudados por Constantin Stanislavski chegou mais decisivamente ao Brasil a partir da própria produção cinematográfica hollywoodiana quando, já na década de 1950, as várias correntes norte-americanas ligadas aos trabalhos do mestre russo dominaram também o cinema nos Estados Unidos. No Brasil, essa "nova maneira de interpretar" que colocou em xeque o chamado "ator-modelo" tão caro ao cinema clássico hollywoodiano dos anos 1930 e 1940, influenciou diretamente o nosso cinema, o teatro e a televisão. Dos três, o teatro foi o que melhor se assenhorou das novas técnicas, influenciando, ele próprio, a produção do Cinema Novo e da nascente TV brasileira. Em anos posteriores, das décadas de 1970 e 1980 em diante, a televisão brasileira acabou por forjar a sua própria versão do *star system* internacional, realimentando nosso teatro e nosso cinema com os elementos característicos de

uma produção com interesses marcadamente mercadológicos. Neste cenário, uma interpretação realista-naturalista "eficiente" pode ser um ingrediente fundamental.

Mas, enquanto a TV brasileira se beneficiou efetivamente de um esquema mais "industrial" de produção, captando recursos significativos através da publicidade, nosso cinema, mesmo em épocas mais "protegidas", como aconteceu no período áureo da Embrafilme, sempre careceu de recursos, de forma que a própria experiência cinematográfica ficou, via de regra, à mercê de condições precárias de produção. O "fundo do poço" veio com a extinção da Embrafilme, em 1990. De lá para cá, um conjunto de leis calcadas sobretudo no esquema de renúncias fiscais, mas, mais recentemente, também na taxação da produção audiovisual de forma a buscar uma autossustentação do setor, tem conseguido equilibrar melhor as coisas, infelizmente, não sem grandes revezes.

A carência histórica de recursos do cinema brasileiro, via de regra, empobreceu as experiências de todas as suas áreas criativas, inclusive e particularmente, a da criação atoral nos filmes. O estudo de Nikita Paula, por exemplo, mostra como esta falta de recursos se transformou no principal fator a impedir uma maior integração dos elencos nos processos de construção da obra fílmica nos anos 1970 e 1980 no Brasil. Neste quesito, mesmo o cinema internacional parece entender o ator como um "estranho" que vem apenas "emprestar" o seu trabalho para a realização da obra. Por isto mesmo, os atores são quase sempre agregados ao processo "tardiamente", quando a maior parte das decisões criativas já foram tomadas. Neste caso, só lhes resta ajudar a fazer acontecer o que os outros pensaram. Mas, no período estudado por Paula, a falta de recursos inviabilizou até mesmo um mínimo de ensaios de forma que os atores, muitas vezes, se viram "lançados à própria sorte" diante das câmeras, conforme vimos nos relatos de atores e atrizes apresentados pela autora.

Já a retomada do cinema brasileiro que aconteceu a partir da segunda metade da década de 1990, se não viu definitivamente resolvida a exiguidade de recursos, ao menos viu nascer uma nova mentalidade com relação ao trabalho dos atores. Como apontou Rubens Rewald, a renovação ocorrida neste período se deu de forma abrupta. E a nova geração de cineastas que surgiu não queria repetir as "fórmulas consagradas" na era Embrafilme. Entre outras mudanças, era necessário "aumentar a média de qualidade" da interpretação dos atores nos filmes, que, segundo muitos novos cineastas, era historicamente baixa, sobretudo no período imediatamente anterior à extinção da Embrafilme.

A tomada de consciência de que era necessário mudar a maneira de trabalhar com os atores nos filmes recebeu um novo impulso a partir da boa repercussão de crítica e de público de projetos que investiram em longos períodos de ensaios, a exemplo do filme *Cidade de Deus*,

entre outros. Aos poucos, saímos de um cenário de poucos ou nenhum ensaio para processos significativos de inclusão dos atores na etapa de pré-produção dos filmes, como nos apontou Virgínia Rodrigues. Quando digo que "o cinema brasileiro aprendeu que é preciso ensaiar", procuro chamar a atenção para o fato que, de alguma forma, a contribuição de toda uma "equipe de criação", aliás, a mais importante como quero eu neste trabalho *(sic)*, vinha sendo "negligenciada" no Brasil: a dos atores.

Um "fenômeno" que parece ter contribuído significativamente para esta mudança de mentalidade foi o surgimento dos chamados preparadores de elenco. Como nos apontou Virgínia Rodrigues, se inicialmente estes "novos profissionais" se mostraram importantes na preparação de elencos que incluíam atores sem formação ou experiência anteriores, os chamados "não-atores", com o passar do tempo, passaram também a ser utilizados em filmes cujos elencos eram compostos majoritária ou totalmente por atores profissionais. No novo cenário que se desenhou no cinema brasileiro nas duas primeiras décadas do século XXI, os preparadores de atores passaram a funcionar como uma espécie de assistentes do diretor no seu trato com o elenco do filme. Eles são, no mínimo, uma motivação clara para a inclusão dos atores nos processos de pré-produção dos filmes como quer Rodrigues.

As opiniões sobre a importância dos preparadores de elenco são controversas, como vimos. Uma parte de comunidade cinematográfica brasileira considera que os novos profissionais surgiram porque a formação dos diretores de cinema no Brasil é falha: muitos não tiveram nenhuma experiência como e com atores e os cursos de audiovisual no Brasil não oferecem uma formação mínima nesta área. Assim, como os preparadores já vinham "resolvendo o problema" da falta de formação e de experiência de atores estreantes, passaram a ser escalados também por diretores que "não sabiam" realizar a direção de atores. Há exemplos que podem confirmar esta visão, mas, como ficou demonstrado, no mais das vezes, os trabalhos do preparador e do diretor não coincidem: enquanto o primeiro, em geral, investiga e amplia as possibilidades oferecidas pelo elenco para a construção da cena, o segundo faz escolhas e direciona os atores no sentido de integrar os seus trabalhos com os demais elementos que compõem a obra.

Por outro lado, uma outra ala da comunidade cinematográfica considera que os preparadores de atores são profissionais essenciais à construção de um filme e que a "nova função" deve se sedimentar nas equipes dos filmes no futuro. Em conversas com profissionais e pesquisadores durante as investigações para este trabalho, ouvi algumas vezes que "não se faz mais cinema no Brasil sem contar com um preparador de elenco". Esta colocação motivou a busca cujos resultados apresentei no capítulo três sobre a verdadeira extensão do fenômeno de

utilização destes profissionais em nossa produção de filmes recente. Apesar de ter se mostrado significativa, vimos que não se trata de um procedimento hegemônico, mesmo porque, um filme que inclui um preparador de elenco na equipe precisa de mais recursos para pagá-lo e para contratar os atores também para o período de preparação. Apesar disto, segundo a preparadora Amanda Gabriel, o "caro sai barato", pois, segundo ela, um filme que tenha um preparador de elencos tem um processo de filmagens mais ágil e eficiente e, como sabemos, o tempo no *set* é o momento mais caro de toda a produção de um filme.

Do ponto de vista específico dos atores, as opiniões sobre a presença de um preparador de elenco no processo também se dividem. Vimos a manifestação veemente do ator Pedro Cardoso sobre a "interferência prejudicial" dos preparadores. Entre os atores que realmente passaram por processos com preparadores, há os que também consideram que o novo profissional funciona como um "ruído" no diálogo entre o ator e o diretor, atrapalhando o rendimento de suas atuações nos filmes, como percebemos por algumas colocações da atriz Dira Paes e do ator Lázaro Ramos na pesquisa de Rodrigues. Já Rodrigo Santoro considerou os resultados do seu trabalho com Sergio Penna e Laís Bodanzky em *Bicho de Sete Cabeças* tão significativos que "adotou" Senna como seu *coach* mesmo nas produções internacionais das quais participou. Há que se investigar...

O fenômeno dos preparadores de elenco no cinema nacional ainda é recente. Entre os cineastas, o tema também gera controvérsias. O diretor e produtor Fernando Meirelles, em depoimento a Fraia (2009), declarou considerar o trabalho realizado pelos preparadores brasileiros parecido com o chamado *coach* do cinema internacional: "Os *coachs* trabalham sempre em áreas específicas... [mas] o tom da interpretação, o ritmo das cenas e tudo mais é decidido pelo diretor. Sempre. Lá fora e aqui" (MEIRELLES *apud* FRAIA, 2009). Já o cineasta Sérgio Machado que adotou Fátima Toledo como preparadora de todos os seus projetos considera que não há nada parecido com a preparação de elenco realizada no cinema brasileiro contemporâneo em qualquer outro cinema do mundo. "Preparação como a da Fátima é uma invenção brasileira", declarou o também preparador de elencos Christian Duuvoort a Fraia (2009).

A análise mais profícua dos processos conduzidos por preparadores de elenco partiu da pesquisadora Walmeri Kellen Ribeiro. Estudando filmes que contaram com o trabalho de preparadores, mas também projetos que utilizaram caminhos não "convencionais" de criação cênica comandados pelos próprios diretores, como foi o caso, por exemplo, do filme *Lavoura Arcaica*, Ribeiro cunhou o termo "laboratório de criação" para designar o que considera uma efetiva modificação nos procedimentos adotados pelo cinema brasileiro após a retomada em

1995. Neles, como explica Virgínia Rodrigues, há uma inversão da prioridade texto/corpo, quando o roteiro deixa de ser a base para a criação das equipes que passam a nortear o seu trabalho a partir do processo de criação das cenas em jogos de improvisação realizados junto aos atores. Neste sentido, os elencos passam a ser o centro em torno do qual se dá a criação, tornando-se verdadeiros cocriadores da obra audiovisual. No entanto, o cineasta e pesquisador Rubens Rewald alerta que, na maioria dos casos, mesmo que tenha de fato ocorrido uma grande valorização do trabalho dos atores, a dramaturgia está sempre presente, e os roteiros ainda são o ponto de partida dos trabalhos, ainda que sofram muitas modificações.

Como vimos, apesar de haver casos em que realmente parece que muito da obra fílmica surgiu do trabalho de criação junto aos atores, como pode ter acontecido em *Lavoura Arcaica*, *Contra Todos* e *Tatuagem*, entre outros filmes, não é fácil avaliar quando um projeto rompeu efetivamente com processos tradicionais de criação cênica, oferecendo aos atores uma possibilidade de interferência maior. Neste sentido é que digo que o "laboratório de criação" parece mais um "modelo ideal" do qual alguns projetos se aproximam mais, outros menos, e alguns passam bem longe. Haveria que se especificar melhor quais são os "procedimentos essenciais" que definem os chamados "laboratórios de criação" para além da inversão texto/corpo já apontada por Rodrigues. Ou, então, inventemos logo um "aparelho medidor de contribuições criativas" *(sic)*...

Brincadeiras à parte, nos processos desenvolvidos com preparadores de elenco, o que parece de fato acontecer é uma modificação específica do trabalho de criação das cenas que não necessariamente se reflete na criação das demais equipes do filme. Neste sentido, a inversão texto/corpo que quase que invariavelmente obriga a um trabalho de ensaios mais prolongado com os atores já é, por si, um fator de potencialização da interferência do elenco na criação da obra. Mas tudo depende das relações estabelecidas durante o processo. Por deter maior poder de decisão e, sobretudo, de veto que os outros participantes do filme, o diretor acaba sendo sempre decisivo neste processo. Sua disponibilidade para acolher a contribuição dos outros é o que pode mudar a parcela de contribuição de cada um no resultado final. Lembremos, no entanto, que todos os sujeitos envolvidos no processo também são imbuídos de intenções e vontades, quer o diretor queira, quer não *(sic)*. Daí que cada caso se torna efetivamente único e, de repente, de um processo mais simples pode surgir uma maior possibilidade de interferência do ator na criação da obra. Sigamos...

No caso dos seis filmes do ator e diretor Wagner Moura analisados neste estudo, algumas das questões apontadas nestas conclusões se confirmam. Mas, para um bom número delas, não consegui fechar "veredito", de forma que poderíamos também chamar estas

considerações finais de "conclusões inconclusivas" *(sic)*. A primeira questão que nos permite observações razoáveis diz respeito a formação técnico/acadêmica do ator. Como vimos, Wagner fez graduação em jornalismo e, no campo da atuação, é um autodidata. Como muitos outros atores formados a partir da segunda metade do século XX, foi "atropelado" pela "insofismável importância" do "deus russo do teatro" *(sic)*: Constantin Stanislavski. Andava com o livro *Ator e Método*, do também russo naturalizado brasileiro, o ator Eugênio Kusnet, debaixo do braço. Como a maioria dos atores do mundo, portanto, conheceu Stanislavski por um intermediário. Menos mal que tenha sido "enganado" por ninguém menos que Kusnet *(sic)*. E, abordado quase que invariavelmente pela lente de outros, Stanislavski foi bastante simplificado: para muitos, "a essência do sistema stanislavskiano de interpretação é a construção psicológica da personagem".

Esta, como vimos, é apenas uma parte do todo. A "confusão" aqui é, em certa medida, a mesma que, num efeito dominó, de alguma forma surgiu nas aulas no *American Laboratory Theatre*, e, passando pelos estudos de Lee Strasberg no *Group Theatre*, chegou aos trabalhos do *Actors Studio*, invadindo os filmes em Hollywood e dominando as visões que se espalharam pelo cinema mundial. Talvez por isto mesmo, Wagner também tenha esta visão. Em grande parte, trata-se de um "equívoco" provocado pela maneira como os estadunidenses interpretaram os ensinamentos de Stanislavski, se bem que, também eles, foram confundidos pelas questões que envolveram as publicações dos trabalhos do mestre russo nos Estados Unidos, publicações que foram a base para a maior parte das traduções que se espalharam pelo mundo. Os equívocos no entendimento das pesquisas realizadas por Stanislavski nos atingem a todos. E isto, como vimos, influencia a maneira como Wagner Moura trabalha a construção das personagens em seus filmes que, via de regra, são todas construções stanislavskianas.

Na medida do possível, procurei colocar os seis filmes enfocados neste trabalho em uma ordem tal que, em princípio, deveríamos caminhar daquele em que Wagner "menos contribuiu" para sua criação, no caso *Romance*, de Guel Arraes; passando por *Deus é Brasileiro*, de Carlos Diegues; *VIPs*, de Toniko Melo; *Cidade Baixa*, de Sérgio Machado; chegando na experiência mais "radical" de *Tropa de Elite – Missão dada é Missão Cumprida*, de José Padilha; e desaguando em *Marighella*, filme que o próprio Wagner Moura dirigiu. Os três primeiros fazem parte de uma tradição cuja processo de criação das cenas obedece a um princípio que chamei de "modelo clássico de criação", apesar dos riscos do uso do termo "clássico" conforme já explicado. Neste modelo, o ator trabalha claramente com a ideia de "construção de personagem" e a criação se dá por procedimentos recorrentes da tradição stanislavskiana com leituras de mesa, trabalho das intenções e subtexto das falas e marcação

cênica guiada pela decupagem prévia do diretor. Os três últimos inserem-se, teoricamente, no modelo dos "laboratórios de criação", proposto por Walmeri Ribeiro, conforme já abordado nestas considerações finais.

Fiz questão de enfileirar o nome dos filmes e seus diretores novamente, pois, no frigir dos ovos, são os diretores que definem qual espaço seus elencos terão ou não para interferirem na criação das obras. Note que, desta feita, fiz questão de grafar "*Eros, o Deus do Amor* (1981), **de** Walter Hugo Khouri", pois, apesar de alguns diretores, conscientes de que um filme é uma obra de criação coletiva, evitarem dizer nos letreiros que o filme é deles, diante do menor dos problemas, muitos não hesitam em interromper o jogo porque, afinal, "a bola é deles", como vimos o nosso saudoso Walter Hugo Khouri dizer no capítulo três. Esta é uma das "conclusões mais conclusivas" deste trabalho: depende da vontade dos diretores a abertura para a contribuição efetiva dos outros autores do filme. Sigamos...

Guel Arraes, como vimos, costuma definir tudo o que consegue em seus filmes. Talvez por ter construído o seu pensamento audiovisual na prática diária da televisão, tendo que entregar "produtos bem acabados" para justificar os investimentos dos patrocinadores, talvez por necessidade de "defender" as tantas inovações que engendrou nestes mesmos programas, enfim, talvez, talvez, talvez[170], o fato é que o diretor trabalha com esmero os seus roteiros e "vigia", muito de perto, o que os atores fazem de suas preciosas palavras e construções semânticas na hora de ensaiar e filmar. Arraes procura definir e ensaiar fartamente a partitura de gestos e movimentos que ele próprio cria para os atores; sugere as entonações dos textos em função das motivações e subtextos das personagens; define os planos e os enquadramentos *a priori*, "impingindo" aos atores uma fragmentação considerável da continuidade cênica. Enfim, Guel Arraes é um "carrasco"! *(sic)*

"Só que treino é treino e jogo é jogo!", como bem colocou Wagner Moura nas entrevistas sobre a preparação de elenco de *Cidade Baixa*. Na hora de dar forma a tudo, é o ator quem dá a "organicidade" exigida pelo naturalismo interpretativo, de forma que as palavras, os movimentos, os gestos, as entonações, as expressões faciais ganham os contornos que a técnica, a vontade e, porque não, as limitações do ator impõem ao que o diretor imaginou. Assim, pressionado pelas urgências de uma produção que custa caro e dos prazos que precisam ser cumpridos, Arraes vai vendo o seu cem por cento, aos poucos, se transformar em noventa,

[170] Como vocês vêem, este trabalho e, sobretudo, estas considerações finais usam e abusam das palavras "parece", "talvez" e outras afins porque, no fundo, eu não deveria afirmar nada destas coisas *(sic)*. Fica a sugestão: toda vez que tais palavras apareceram neste trabalho que é pretensiosamente generalista, há ali uma possibilidade de pesquisa que ficou para trás...

oitenta, setenta, até o limite em que ele vai ter que gritar: "chega! Assim não, Xica!" *(sic)*, exercendo o seu poder de veto quando o ator fizer algo com o que ele definitivamente não concorde. Conclusão conclusiva: queira o maravilhoso Andrei Tarkovski ou não, a autoria da interpretação é, sim, dos atores *(sic)*.

Já em *Deus é Brasileiro*, o experiente Cacá Diegues "afrouxa" um pouco as rédeas. Escreveu seu roteiro, claro, com muita dedicação e a significativa contribuição de ninguém menos que João Ubaldo Ribeiro, além de João Emanuel Carneiro e Renata Magalhães. Ensaiou tudo o que pôde, sobretudo com o casal Wagner Moura e Paloma Duarte, trabalhando com Antonio Fagundes na medida em que o compromisso deste com a novela em que atuava à época dos ensaios do filme permitiu. Definiu minuciosamente tudo o que foi possível de questões técnicas do filme antes das filmagens. Mas, como se tratasse de um filme de estrada, sabia que teria que improvisar muito em todos os sentidos e contar, obviamente, com o improviso e a capacidade de forjar soluções rápidas de toda a equipe, incluindo o seu elenco.

Em *Deus é Brasileiro,* Wagner Moura protagonizava um filme pela primeira vez. Por isto mesmo, tinha que "mostrar serviço" *(sic)*. Levava a imensa vantagem de contar com o *physique du rôle* "necessário" para interpretar o papel. E não me refiro somente à sua aparência física. Nascido em Salvador, mas tendo sido criado durante toda a sua infância na cidade de Rodelas (BA), situada a cerca de 540 quilômetros da capital baiana, o ator conhecia muito bem os jeitos e trejeitos dos baianos e pernambucanos que habitam ali, naquela divisa entre os dois estados brasileiros, por onde passa o Rio São Francisco, na foz do qual foram realizadas parte das gravações do filme. Estava, portanto, absolutamente investido no seu "lugar de fala". Por isto mesmo, apesar do "nervosismo" causado pelo protagonismo pioneiro, e, tratando-se de uma comédia, Wagner "deitou e rolou", como sugeriu a crítica à época do lançamento do filme, na construção da personagem de Taoca, compondo um misto do sertanejo pobre e astuto inspirado na tradição literária cultivada por Ariano Suassuna e o "malandro" de tradição urbana. Uma criação evidentemente inspirada na tipificação das personagens da *commedia dell'arte*, mas ainda assim, stanislavskiana.

Em seus relatos no livro *O Diário de Deus é brasileiro,* Cacá Diegues nos conta que, no início das filmagens, como fosse apenas uma espécie de coadjuvante das cenas em que a personagem de Deus, Antônio Fagundes, encontra o seu candidato a santo Quinca das Mulas, Bruce Gomlevsky, Wagner começou os trabalhos acanhado e inseguro, como que "não sabendo o que fazer" com uma personagem sem palavras. Mas, após uma conversa ainda no início do processo, o ator "se soltou", recuperando a inventividade com que teria encantado ao diretor durante os ensaios realizados no Rio de Janeiro. E foram tantas as peripécias interpretativas do

estreante que um dia, irritado, Diegues decidiu: “hoje, depois da terceira tomada de um plano que Wagner repetia sempre improvisando e nunca da mesma maneira, pedi a ele que se mantivesse fiel ao texto do roteiro e parasse de, como bom baiano, ficar inventando o *axé-acting*” *(sic)* (DIEGUES, 203, p. 274). Como o contratador de diamantes interpretado por Walmor Chagas (1930 – 2013) em seu filme *Xica da Silva*, de 1976, também Diegues teve que decretar: “assim não, Xica!” *(sic)*

Ciente das dificuldades impostas à toda equipe em um filme de estrada, Cacá Diegues parece ter encontrado o equilíbrio certo entre manter o filme dentro do projeto estético idealizado por ele e acolher as contribuições da equipe e do elenco sempre que possível. Fez “vista grossa”, como vimos, toda vez que a atriz Paloma Duarte, “inteligente e sonsa”, teimava em acrescentar camadas à sua personagem, obrigando o diretor a vigiá-la de perto para “não a deixar descambar para a comédia”.

Assim também, Deus, aqui representado pela “estrela maior” do elenco, o ator Antonio Fagundes, não poupou trabalhos ao diretor *(sic)*. Muito aplicado nas conversas que alimentavam sua imaginação sobre o universo geral do filme, sobre as concepções do diretor e sobre as características da sua personagem, segundo relato de Diegues, Fagundes evitava ao máximo os ensaios, preferindo apenas conversar e desempenhar-se diretamente para a câmera sempre que possível. Numa aparente inversão da situação em que D. W. Griffith não entregava o roteiro a seus atores para poder “controlá-los” melhor, tornando-os dependentes das informações fornecidas pelo diretor na hora das filmagens, Fagundes parece preferir evitar muitos ensaios para manter sua interpretação resguardada de muitas interferências. Gozando das prerrogativas de um verdadeiro *star* segundo o define Edgar Morin, e de acordo com os relatos de Diegues, o ator sempre guardou as suas energias para depois do “ação” do diretor, quando, então, “desaguava-as caudalosamente para a câmera ávida de sua criatividade”. Fagundes é experiente, Fagundes é aplicado, Fagundes tem autoconfiança, Fagundes é “ator-cocriador”.

VIPs foi a minha maior surpresa entre os filmes analisados. Contando com um Wagner Moura já consagrado, “experiente e autoconfiante” como Fagundes *(sic)*, em uma produção cuja principal ambição parece ter sido a de contar uma história curiosa para o maior público possível, um diretor “de primeira viagem” nada preocupado com o fato de sua “genialidade” ainda não ter sido reconhecida pelo mundo *(sic)* e uma equipe afiada e absolutamente empenhada em servir ao talento do nosso protagonista, Wagner “surfou na onda stanislavskiana”! Construindo uma personagem multifacetada que quase nunca sai da tela, gozou da grande liberdade dada pelo diretor Toniko Melo para dar asas à sua imaginação. Em

VIPs, a autoria de Wagner alçou vôo. Como vimos, o ator foi decisivo na definição da dramaturgia da obra, inclusive. Em alguns aspectos, me lembrou a situação do teatro dos "monstros sagrados" do século XIX, em que quase tudo girava em torno do talento da estrela. "Uma arte baseada no narcisismo, no exibicionismo", como sugere Roubine (1998)? Se este fosse o caso, eu diria que se trata de um "narcisismo e um exibicionismo" que serve de trampolim para "um tipo de representação não desprovido de grandeza e nem de beleza" (ROUBINE, 1998). Em *VIPs*, a exemplo de Fagundes em *Deus é Brasileiro*, Wagner também foi "ator-cocriador".

Cidade Baixa marca o primeiro encontro de Wagner Moura com a preparadora de elencos Fátima Toledo no cinema. Foi também a primeira vez que Toledo foi chamada para dirigir um elenco constituído apenas por atores profissionais, e isto a pedido de dois de seus protagonistas: os atores Lázaro Ramos e Wagner Moura. Trazer a preparadora para auxiliá-lo neste que foi o seu primeiro trabalho como diretor de um longas-metragens de ficção era também um desejo acalentado por Sergio Machado desde que conheceu Fátima Toledo em *Central do Brasil*. Mas, em meio a tantos encontros desejados, talvez o aspecto mais importante a se destacar em *Cidade Baixa* tenha sido a maneira como o diretor "acolheu" o trabalho de preparação, não só dando "carta branca" para Toledo, como também criando condições para que a preparação "contaminasse" o trabalho de toda a equipe, sobretudo, no *set* de filmagens.

Como vimos, no "ritual" instaurado durante as filmagens, depois de trabalhar as cenas com o diretor e "ensaiar" as movimentações de câmera daí derivadas, logo antes de filmar, o elenco sempre se retirava para algum espaço designado por Sergio Machado para se aquecer. Durante o aquecimento, a equipe mantinha um silêncio quase que absoluto, tomando as providências necessárias em um clima de concentração raro em um *set* de filmagens. Por vezes, os integrantes das equipes participavam do aquecimento dos atores, ajudando-os a construírem o estado de ânimo das personagens para as cenas que seriam rodadas em seguida. Esta "sacralização" do ato de filmar gerava um sentimento de cumplicidade e de confiança em todos, transformando as filmagens em um real momento de "comunhão".

Este é, a meu ver, um conjunto de fatores sempre citado, mas pouco valorizado na construção de um trabalho onde a coautoria se torna um fato: autoconhecimento, conhecimento dos parceiros, desenvolvimento de relação de confiança, de cumplicidade, e comunhão de objetivos. Mais uma vez, poderíamos estar a falar de qualquer trabalho colaborativo mesmo fora do âmbito artístico, mas, por acaso, estamos falando de um filme. Como bem pontuou o próprio Sergio Machado no capítulo cinco deste trabalho, foi um momento "muito feliz", quando todo mundo estava falando "a mesma língua, todo mundo

sonhando o mesmo sonho". Ao que parece, momentos como este garantem uma entrega incondicional de todos os sujeitos ao processo e as negociações dos desejos individuais passam a ser feitas em nome do resultado da obra e não mais para fazer prevalecer as vontades egóicas de cada um. Neste sentido, há que se estudar melhor as primeiras etapas propostas pela preparadora Fátima Toledo, quando ela faz o diagnóstico de cada integrante do elenco e desenvolve as relações entre atores. Ali está a chave de um "enigma" tão importante quanto o levantamento das cenas do filme em si.

Somado a esta questão da comunhão da equipe em torno dos objetivos do filme, um outro fator fez com que, em *Cidade Baixa*, todos os esforços se concentrassem em torno do trabalho dos atores. Como contou Machado, havia uma vontade muito grande de realizar uma construção quase que documental, calcada em interpretações viscerais do elenco a ponto de isto determinar as escolhas estéticas para a fotografia do filme, por exemplo: o máximo de luz natural, um mínimo de equipamento durante as filmagens e a câmera na mão, acompanhando e dando liberdade de movimento aos atores.

Completando este quadro de valorização da contribuição dos atores na confecção da obra, duas instâncias de criação cênicas se complementaram: o trabalho de levantamento de cenas realizado normalmente por Fátima Toledo e uma reelaboração realizada pelo diretor junto aos atores na hora de filmar. Apesar disto fazer parecer que o elenco teve mais espaço para interferir na criação, há que se fazer a ressalva: nas entrevistas levantadas para este projeto, o próprio Machado, a exemplo de Guel Arraes, relata que costuma preparar seu trabalho de filmagens nos mínimos detalhes. Apesar de não usar o roteiro no *set*, chega ali com todos os diálogos decorados, assim como tem um plano de decupagem detalhado pensado *a priori*. No trabalho de ensaio com os atores, acata o que lhe parece conveniente, mas lança mão do que planejou sempre que isto se mostre mais interessante para o filme. Assim, em *Cidade Baixa* parece ter havido um real trabalho de coautoria entre os atores e o diretor.

No que diz respeito ao trabalho de Fátima Toledo, a liberdade com que Sergio Machado lhe deixou trabalhar acabou por determinar uma contribuição bastante efetiva da preparadora no processo. Além de interferir na definição do elenco, como vimos, Toledo ajudou a construir as relações entre as personagens centrais da trama de forma que, muito do que está no corte final do filme foi criado por ela e os atores em exercícios que vemos, por exemplo, no *making of* da produção. Mas, apesar da forte ascendência de Fátima Toledo sobre a criação cênica de *Cidade Baixa* e do grande envolvimento das equipes mesmo em exercícios realizados pela preparadora, não me parece que isto foi determinante para a criação de todas as equipes. Para além do trabalho de interpretação, suas ações geraram reflexos significativos somente para

as escolhas feitas pela equipe de fotografia do filme. Neste sentido, o trabalho de preparação de Fátima Toledo em *Cidade Baixa* cumpriu apenas "em parte" as características dos chamados "laboratórios de criação" conforme são propostos pela pesquisadora Walmeri Kellen Ribeiro.

Tudo o que foi dito sobre *Cidade Baixa* poderia ser repetido, com algumas variações, sobre *Tropa de Elite – Missão dada é Missão Cumprida*, o que demonstra a força da presença de Fátima Toledo no processo de criação de uma obra audiovisual. Toledo é, sem dúvida, sempre uma coautora das obras em que participa. Mas a preparação dobrada em *Tropa de Elite*, provocada pela presença dos ex-policiais do BOPE em treinamentos que quase nada deixaram a desejar àqueles sofridos pelos policiais que desejam ingressar na corporação, evidenciou uma questão que já estava latente nos trabalhos da preparadora. Em *Tropa de Elite*, os métodos nada ortodoxos utilizados para "arrancar" interpretações viscerais dos atores trouxeram à baila uma questão que atinge diretamente esta reflexão sobre autoria na obra fílmica: quando é "compelido" a entregar uma atuação visceral, o ator ainda é autor do seu trabalho de interpretação? Como observou o ator Matheus Nachtergaele a Silva (2012), "não adianta você estar tomado. Aí a gente entra em várias discussões que a gente anda tendo nos dias de hoje, sobre essas atuações de cinema que são 'assaltos', quer dizer, coloca-se o ator num estado [completamente alterado] e aí vai na loucura dele e pega a câmera, segue 'roubando' e depois se edita" (SILVA, 2011, p. 103).

Como a própria Fátima Toledo costuma dizer, ela "trabalha pelo filme". Nada pode se interpor a isto! Na verdade, a preparadora trabalha pelo filme segundo as definições dadas pelo diretor. Em princípio, Toledo está ali para garantir o que o diretor quer. Mas aqui também há uma questão de autoria em jogo: nas discussões, muito da concepção dos diretores acaba modificado pela preparadora. Tal modificação será tanto maior sempre que o diretor estiver mais aberto à sugestões. Isto fica evidente, por exemplo, mas não só, quando Fátima Toledo participa dos processos de seleção de elenco dos filmes.

Fechado o "acordo" com o diretor, durante todo o processo de preparação, Toledo empreende, ela sim, uma busca "visceral' na concretização de cada item acordado. Neste sentido, e como bem colocou o Capitão Pimentel, a "capitã Toledo" *(sic)* não trabalha absolutamente para "aumentar a participação dos atores na criação do filme" como quero eu aqui. No que depender da preparadora, os atores vão, sim, "experimentar as sensações" necessárias às suas personagens doa a quem doer *(sic)*. Afinal, esta é a única garantia que Fátima Toledo tem de repetir, ainda uma vez, os tantos resultados e sucessos colecionados ao longo de sua carreira. Para Toledo, há sempre que se garantir "o melhor para o filme".

Mas os atores não são “supermarionetes”. Quer os outros queiram, quer não, são seres munidos de opiniões e vontades como o laureado diretor-ator-autor *(sic)* Anselmo Duarte fez questão de frisar em entrevista a Nikita Paula. E por isto mesmo, aproveitam o espaço criado por Toledo, para, também eles, interferirem na criação da obra. A preparadora, claro, não é avessa a estas contribuições. Ao contrário, logo no início de sua carreira, descobriu que os atores podem ajudar a levar o filme para muito além do que os próprios diretores pensaram incialmente. Por isto mesmo, durante o processo de preparação, Fátima Toledo costuma investir, com o auxílio dos atores, em uma ampliação das possibilidades previstas no roteiro original. É este “leque de possibilidades” que pode enriquecer o filme. E, como vimos, de fato enriquece. Afinal, como é publicamente sabido, as contribuições dos elencos preparados por Fátima Toledo, “fizeram história” no cinema nacional. Wagner Moura conhece esta história por dentro. Por isto mesmo, entregou o elenco de *Marighella* às “loucuras” perpetradas pela “polêmica” Fátima Toledo *(sic)*.

Como não quero encerrar esta discussão senão falando daqueles que considero as personagens principais deste “embate”, os atores e os diretores, faço minhas as palavras do nosso longevo Cacá Diegues:

> “O diretor pode, por um lado, ser um ditador, exercer a autoridade de seu cargo obrigando, pela opressão e pelo terror que se execute o que ele quer, fazendo sofrer para obter o melhor resultado. Ou, por outro lado, pode também tentar entender melhor quem é a pessoa do ator com o qual está lidando, descobrir o que essa pessoa de fato possui para lhe dar, tirar o máximo proveito de seus limites. Para essa última hipótese, o único instrumento possível é o afeto, o bom e velho amor, através do qual se revelam as fibras mais íntimas do outro”
>
> *(Carlos Diegues)*

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Nuno César Pereira de. *Boca do Lixo: Cinema e Classes Populares*. Tese em Multimeios – Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2002, 228 pgs.

ACADEMIA Internacional de Cinema. *Wagner Moura conta sobre sua Estreia como Diretor em Filme sobre Marighella*. Publicado em 21 fev. 2017. Disponível em: https://www.aicinema.com.br/wagner-moura-conta-sobre-sua-estreia-como-diretor-em-filme-sobre-marighella/. Acesso em: 13 jun. 2024.

ALMEIDA, Carol. *Wagner Moura fala sobre 'VIPs': "Esqueci que era um Cara Real"*. Portal Terra. Disponível em: terra.com.br/diversao/entre-telas/wagner-moura-fala-sobre-vips-esqueci-que-era-um-cara-real,e7e862809746a310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html. Acesso em: 7 jun. 2024.

ALMEIDA, Ricardo Normanha Ribeiro de. *Modo de Produzir — Modo de Trabalhar: Relações de Produção e Trabalho no Cinema da Boca do Lixo*. Mestrado em Educação – Campinas, Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, 2012, 128 pgs.

AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul./dez. 2007.

AMENDOLA, Beatriz e RIBEIRO, Pedro Henrique. *O Mergulho de Bruno Gagliasso para Marighella.* Portal Omelete. Publicado em 13 nov. 2021. Disponível em: https://www.omelete.com.br/especiais/entrevista-bruno-gagliasso-marighella/. Acesso em: 14 jun. 2024.

ARAÚJO, Camila. *Ator Niteroiense, Henrique Vieira fala sobre sua Participação em "Marighella"*. A Seguir Niterói. Publicado em: 4 jan. 2022. Disponível em: https://aseguirniteroi.com.br/noticias/ator-niteroiense-henrique-vieira-fala-sobre-sua-participacao-em-marighella/. Acesso em: 14 jun. 2024.

ARISTÓTELES. *Poética*. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

AUMONT, Jacques. *Du Visage au cinéma*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1992.

BABADOBULOS, Tatiana. *VIPs*. Cinema com Recheio. Disponível em: https://cinemacomrecheio.blogspot.com/2011/03/vips.html. Acesso em: 10 jun. 2024.

BALLERINI, Franthiesco. Cinema Brasileiro no Século 21. São Paulo: Summus Editorial, 2012.

BAZIN, André. *What is cinema?* Berkeley: University of California Press, 2004.

BELINCHÓN, Gregório. *Wagner Moura: "Espero que 'Marighella' seja maior que o Governo de Bolsonaro"*. El País (on line). Publicado em: 15 fev. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/02/15/cultura/1550237741_716082.html. Acesso em: 14 jun. 2024.

BERGAMO, Mônica. *Preparadora de Atores Acusada de Abusos em set Perde Ação de 30 Mil*. Folha de São Paulo. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/colunas/monicabergamo/2024/04/preparadora-de-atores-acusada-de-abusos-em-set-perde-acao-de-r-30-mil.shtml. Acesso em: 26 mai. 2024.

BERGSON, Henri. *A Evolução Criadora*. São Paulo: Folha de São Paulo, 2015.

BERTHOLD, Margot. *História Mundial do Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

BOAL, Augusto. *Hamlet e o Filho do Padeiro: Memórias Imaginadas*. São Paulo: Cosac Naify, 2014. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/598527077/Hamlet-e-o-Filho-do-Padeiro. Acesso em: 3 mar. 2024.

BOLOGNESI, Luiz. *Bicho de Sete Cabeças: Roteiro do Filme*. São Paulo: Editora 34, 2002. Disponível em: https://books.google.com.br/books?id=FrI3BDj5iukC&printsec=frontcover&dq=Bicho+de+sete+Cabe%C3%A7as&hl=pt-BR&sa=X&ei=7mzgUfWWA8r9qAG9-YDIBA&ved=0CDEQ6AEwAA#v=onepage&q=Bicho%20de%20sete%20Cabe%C3%A7as&f=false. Acesso em: 3 mar. 2024.

BONFITTO, Matteo. *O Ator-Compositor: as Ações Físicas como Eixo – de Stanislavski a Barba*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BORBA, Lígia. Um Olhar sobre a direção de Atores de Guel Arraes. In: *RUA – Revista Universitária do Audiovisual*, julho de 2009. Universidade Federal de São Carlos. Disponível em: https://www.rua.ufscar.br/um-olhar-sobre-a-direcao-de-atores-de-guel-arraes/. Acesso em: 27 abr. 2024.

CARDOSO, Maurício; TOLEDO, Fátima. *Fátima Toledo*: *Interpretar a Vida, Viver o Cinema.* São Paulo: Liber Ars, 2014.

CARVALHO, Ênio. *História e Formação do Ator*. São Paulo: Editora Ática, 1989.

COSTA, Flávia Cesarino. *Primeiro Cinema*. *In*: MASCARELLO, Fernando (org.). *História do Cinema Mundial*. Campinas: Papirus, 2006.

CRAIG, Edward Gordon. O Ator e a Supermarionete. *Revista Sala Preta*, v. 12, n. 1, jun. 2012. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/salapreta/issue/view/4704. Acesso em: 11 nov. 2023.

DIAS, Tiago e ENGLER, Natália. *Notícias de uma Guerra Particular* – Portal Universo On-Line (UOL). Publicado em: 11 out. 2017. Acessível em: https://www.uol/entretenimento/especiais/tropa-de-elite-10-anos.htm#noticias-de-uma-guerra-particular. Acesso em 03 jun. 2024.

DIDEROT, Denis. *Textos Escolhidos*. Coleção *Os Pensadores*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

DIEGUES, Carlos – *O Diário de Deus é Brasileiro*. Rio de janeiro: Editora Objetiva Ltda, 2003.

FERRACINI, Renato. *A Arte de Não-interpretar como Poesia Corpórea do Ator*. Campinas: Editora da Unicamp, 2003. Disponível em: https://rafaelbougleux.files.wordpress.com/2013/05/a-arte-de-nc3a3o-interpretar.pdf. Acesso em: 30 jun. 2021.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa* (2ª edição). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

FLORES, Rudney. *Atores Comentam o Trabalho de Preparação para Tropa de Elite*. Gazeta do Povo. Publicado em: 11 out. 2007. Disponível em: https://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/atores-comentam-o-trabalho-de-preparacao-para-tropa-de-elite-aoj30cmo5n2vpia5t8kdi1h72/. Acesso em: 03 jun. 2024.

FORLANI, Marcelo. *Crítica: Bicho de 7 Cabeças*. Omelete. Publicado em: 22 jun. 2001. Disponível em https://www.omelete.com.br/filmes/criticas/critica-bicho-de-7-cabecas. Acesso em: 3 mar. 2024.

FRAIA, Emílio. Como não ser Ator. *Revista Piauí*. Ed. 28, jan. 2009. Disponível em: https://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/. Acesso em: 26 out. 2023.

GREGO, Aline. *Rastros de um Processo de Criação: o Caso Lisbela e o Prisioneiro*. *In*: FIGUEIRÔA, Alexandre e FECHINE, Yvana (Orgs.). *Guel Arraes: um Inventor no Audiovisual Brasileiro*. Recife: Companhia Editora de Pernambuco, 2008.

GREVE, Sabrina Tozatti. *O Ator do Teatro ao Cinema: um Estudo sobre Apropriações*. Dissertação (Meios e Processos Audiovisuais) – São Paulo, Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2017, 143 pgs.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. Luc Moullet: Cineasta, Crítico, Teórico, Provocador. *Contracampo Revista de Cinema*, fevereiro de 2011. Disponível em: http://www.contracampo.com.br/96/pgmoulletpedro.htm. Acesso em: 28 jul. 2023.

GUIMARÃES, Pedro Maciel. O Ator como Forma Fílmica: Metodologia dos Estudos Atorais. *Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento*, vol. 6, n. 2, 2019. Disponível em: https://aim.org.pt/ojs/index.php/revista/article/view/532. Acesso em: 13 set. 2021.

GROTOWSKI, Jerzy. *Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

LEAL, Carla Marinho. *O Neorrealismo Italiano.* Cinema Clássico. Publicado em: 22 set. 2015. Disponível em: https://cinemaclassico.com/curiosidades/o-movimento-neorrealismo-italiano/. Acesso em: 17 fev. 2024.

LEITE, Sidney. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

LEMOS, Karen. *Wagner Moura Multifacetado em 'Vips'*. Portal Caras. Publicado em: 22 mar. 2011. Disponível em: https://caras.uol.com.br/arquivo/wagner-moura-filme-vips-cinema-marcelo-rocha-gol-roger-gobeth-gisele-froes-arieta-correa.phtml. Acesso em: 11 jun. 2024.

MACIEL, Ana Carolina M. D. *Yes nós Temos Bananas. Cinema Industrial Paulista: a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, Atrizes de Cinema e Eliane Lage. Brasil, anos 1950.* São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2011.

MANSQUE, William. *Wagner Moura fala sobre Cinebiografia de Marighella: "Era uma Pessoa Complexa, o que eu Tentei mostrar no Filme*. Zero Hora (on line). Disponível em: https://gauchazh.clicrbs.com.br/cultura-e-lazer/cinema/noticia/2021/11/wagner-moura-fala-sobre-cinebiografia-de-marighella-era-uma-pessoa-complexa-o-que-eu-tentei-mostrar-no-filme-ckvi865r0002u019m3369xdsq.html. Acesso em:14 jun. 2024.

MARÉS, Fernando. *Estreia VIPs, Escrito por Bráulio Mantovani e Thiago Dottori*. Roteiro de Cinema. Disponível em: http://roteirodecinema.com.br/wp/estreia-vips-escrito-por-braulio-mantovani-e-thiago-dottori/. Acesso em: 11 jun. 2024.

MCGILLIGAN, Patrick. *Cagney: the Actor as Auteur*. Londres: A. S. Barnes, 1975.

MENDES, Cléber; ABREU, Carmem. Política Pública Cultural: a Embrafilme durante o Governo Militar de Ernesto Geisel. *In*: *XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste. INTERCOM — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. Bauru, julho de 2013.

MONGRÉDIEN, Georges. *La Vie quotidienne des comédiens au temps de Molière*. Paris: Hachette, 1966. Disponível em https://fr.wikipedia.org/wiki/Montfleury#cite_ref-7. Acesso em: 03 out. 2023.

MORAES, Eduardo Bordinhon. *Marlon Brando – O "Jovem Rebelde" e o "Padrinho" – As Figuras de um Ator-autor*. Campinas, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, 2015.

MORIN, Edgar. *As Estrelas – Mitos e Sedução no Cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MOULLET, Luc. *Politique des Acteurs*. Paris: Editions de l'Etoile/Cahiers du Cinéma, 1993.

NACACHE, Jacqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa: Texto e Grafia, 2012.

NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 1988.

O POPULAR. *Identidade em Fragmentos*. Disponível em: https://opopular.com.br/magazine/identidade-em-fragmentos-1.83597. Acesso em: 11 jun. 2024.

PAULA, Nikita. *Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro: Experiências e Inexperiências Especializadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2001.

PEARSON, Roberta E. *Eloquent Gestures: the Transformation of Performance Style in the Griffith Biograph Films*. Berkeley: University of California Press, 1992.

PELLI, Ronaldo. '*Sou Amigo dos Atores', diz Toniko Melo sobre Prêmios no Festival do Rio*. Portal G1. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/noticia/2010/10/sou-amigo-dos-atores-diz-toniko-melo-sobre-premios-no-festival-do-rio.html. Acesso em: 11 jun. 2024.

PRETI, Dino. *Sociolinguística – Os Níveis da Fala*. São Paulo: Editora Nacional, 1982.

PORTAL G1 – '*Marighella': Elenco fala de Perseguição em Gravações e conta como o Filme pode 'Furar a Bolha'*. Disponível em: https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2021/11/05/marighella-elenco-fala-de-perseguicao-em-gravacoes-e-conta-como-filme-pode-furar-a-bolha.ghtml. Acesso em: 15 jun. 2024.

PUDOVKIN, Vsevolod. *Stanislavsky's System in the Cinema*. *The Anglo-Soviet Journal*, Rússia, set./out. 1952, p. 34-44. Disponível em: http://www.unz.org/Pub/AngloSovietJ-1952q3-00034. Acesso em: 26 nov. 2023

RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do Ator no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Intermeios, 2014.

RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do Ator no Cinema Brasileiro – o Ator Co-criador na Produção Brasileira Contemporânea*. Doutorado em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, 139 pgs.

RODRIGUES, Virgínia Jorge Silva. *Direção, Atuação e Preparação de Elenco*: *os Processos de Criação de Atores e Atrizes no Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação teatral, 1880-1980.* Trad. Yan Michalski. Rio de janeiro: Jorge Zahar Ed., 1998.

SANT'ANA, Thaís. O que foi a Nouvelle Vague? – *Revista Super Interessante*, 22 jun. 2011. Disponível em: https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-nouvelle-vague/. Acesso em: 17 fev. 2024.

SANTOS, Giovanna Siqueira Leite dos. *Preparação de Elenco no Brasil*: *a Influência Stanislavskiana no Audiovisual Brasileiro Contemporâneo*. Dissertação (Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021, 218 pgs.

SILVA, Daniel Oliveira da. *A "Voz" Invisível do Ator sobre o Cinema Brasileiro*: *a Busca por Discursos sobre Formação e Técnicas de Interpretação e os Relatos de Leona Cavalli e Matheus Nachtergaele*. Dissertação (Mestrado em Teatro) – Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011, 142 pgs. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/258943034/A-Voz-Invisivel-Do-Ator-Sobre-o-Cinema-Brasileiro. Acesso em: 1 jun. 2023.

SOUTO, Mariana. Constelações fílmicas: um método comparatista no cinema. *Galáxia*, São Paulo, nº45, p. 153-165, set-dez 2020. Acessível em: (DOI: http://dx.doi.org/10.1590/1982-25532020344673) https://revistas.pucsp.br/galaxia/article/view/44673/33173. Acesso em: 13 ago. 2021.

STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Trad. Fernando Mascarello. Campinas: Papirus, 2013.

TARKOVSKI, Andrei. *Esculpir o Tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

THOMASSEAU, Jean-Marie. *O Melodrama*. Trad. Claudia Braga e Jacqueline Penjon. São Paulo: Perspectiva, 2005.

TRAMELL, Tony. *Alice Braga e Sérgio Machado*. Entrevista para o site Bitsmag. Disponível em: https://bitsmag.com.br/artes/alice-braga-e-srgio-machado.html?v=19d3326f313719. Acesso em: 27 mai. 2024.

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire Universel des Littératures*. Paris: Hachette, 1876. Disponível em: https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2207247/f666#. Acesso em: 13 out. 2023.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. *A Relação de Troca Artístico-criativa entre Preparador de Atores, Atores e Diretor em Bicho de Sete Cabeças (2000), de Laís Bodanzky e O Céu de Suely (2006), de Karim Aïnouz*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Brasília, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, 2010, 186 pgs.

VÁSSINA, Elena. O "Novo Método" de Stanislavski segundo seu Último Texto: "Abordagem à Criação do Papel, Descoberta de Si mesmo no Papel e do Papel em Si mesmo". *Revista Moringa – Artes do Espetáculo*, v. 6, n. 2, pp. 121-130, julho/dezembro, 2015, UFPB (João Pessoa).

VERAS, Luciana. Wagner Moura e Seu Jorge falam sobre 'Marighella'. *Revista Continente* (on line). Disponível em: https://revistacontinente.com.br/secoes/entrevista/wagner-moura-e-seu-jorge-falam-sobre--marighella-. Acesso em: 13 jun. 2024.

VIDIGAL, Enize. *Ator de 'Marighella' prestigia Exibição do Filme na UFPA*. O Liberal.com. Publicado em 16 dez. 2021. Disponível em: https://www.oliberal.com/cultura/cinema/video-ator-de-marighella-prestigia-exibicao-do-filme-em-belem-1.469030. Acesso em: 15 jun. 2024.

XAVIER, Ismail. *O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZULIANI, André. *Preparadora de Elenco de Marighella é Denunciada por Métodos Abusivos e Tortura*. Portal Notícias da TV. Publicado em 9 nov. 2021. Disponível em https://noticiasdatv.uol.com.br/noticia/celebridades/preparadora-de-elenco-de-marighella-e-denunciada-por-metodos-abusivos-e-tortura-69235. Acesso em: 26 mai. 2024.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS / DVDs

CIDADE Baixa. Direção: Sérgio Machado. Produção: Maurício Andrade Ramos, Walter Salles e Videofilmes. Brasil/Rio de Janeiro: Videofilmes/Lumière, 2005.

DEUS é Brasileiro. Direção: Carlos Diegues. Produção: Renata Almeida Magalhães e Rio Vermelho Filmes Ltda. Brasil/Rio de Janeiro: Columbia Tristar Films, 2002.

MARIGHELLA. Direção: Wagner Moura. Produção: Bel Berlinck, Andrea Barata Ribeiro, Wagner Moura, O2 Filmes, Globo Filmes e Maria da Fé. Brasil: Paris Filmes e Downtown Filmes, 2019.

ROMANCE. Direção: Guel Arraes. Produção: Olívia Guimarães, Paula Lavigne e Globo Filmes e Uns Produções e Filmes. Brasil/Rio de Janeiro: Disney, 2008.

TROPA de Elite – Missão dada é Missão Cumprida. Direção: José Padilha. Produção: Marcos Prado, José Padilha, Feijão Filmes, Posto 9, Zazen Produções. Brasil/Rio de Janeiro-São Paulo: Universal, 2007.

VIPS. Direção: Toniko Melo. Produção: Bel Berlinck, Fernando Meirelles, Paulo Morelli e O2 Filmes. Brasil/São Paulo: Universal, 2011.

REFERÊNCIAS DE ÁUDIO E VÍDEOS

ADORO CINEMA (Site). *Marighella – Entrevista com Wagner Moura e Elenco*. Acessar em: https://www.adorocinema.com/filmes/filme-223298/trailer-19561473/?fbclid=IwZXh0bgNhZ. Acesso em: 14 jun. 2024.

BANG SHOWBIZ PORTUGUÊS (Canal do Dailymotion). *Bruno Gagliasso diz que seu Papel em 'Marighella' foi o mais Difícil da Carreira*. Disponível em: https://www.dailymotion.com/video/x85bpdq. Acesso em: 15 jun. 2024.

BRASIL DE FATO (Canal do YouTube). *"Estou Pronto para a Porrada", afirma Wagner Moura, diretor de "Marighella"*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kL83sOBChaM. Acesso em: 15 jun. 2024.

CANAL BRASIL (Canal do YouTube). *Lázaro Ramos e Marina Person | O Papel da Vida*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=dRE8UbUAoZ0. Acesso em: 27 mai. 2024.

CANAL BRASIL (Canal do YouTube). *Wagner Moura e Selton Mello falam sobre "Tropa de Elite" | Tarja Preta*. Acessar em: https://www.youtube.com/watch?v=Zc1qvRDbiGA&t=256s. Acesso em: 04 jun. 2024.

CIA ÓPERA DO MENDIGO (Canal do YouTube) – *Romance Espanhol (Cia. Ópera do Mendigo – Short Movie)*. Acessar em: https://www.youtube.com/watch?v=UqTA7Wvg25w. Acesso em: 27 nov. 2023.

CINE CULTURA (Canal do YouTube). *Filme Vips – 2/3*. Entrevista com Fernando Meirelles. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=iswFpundFWw. Acesso em: 07 jun. 2024.

CINE CULTURA (Canal do YouTube). *Filme Vips – 3/3*. Entrevista com Gisele Fróes. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9ziWB9sUcIk. Acesso em: 7 jun. 2024.

CINEJORNAL CANAL BRASIL (Canal do YouTube) – *Marighella: de Guerrilheiro a Líder da Resistência contra a Ditadura Militar | Cinejornal*. Disponível no linque: https://www.youtube.com/watch?v=lAQzJFbh6i0. Acesso em: 15 jun. 2024.

CINEMES – *Deus e o Diabo na Terra do Sol 05 – Othon Bastos & Yoná Magalhães*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kpkvz5UgVsw&t=4s. Acesso em: 18 abr. 2024.

CINEMES – *Deus e o Diabo na Terra do Sol 06 – Walter Lima Jr.* YouTube, 14 fev. 2018. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=svtLiwffU4o. Acesso em: 18 abr. 2024.

COP CAST (Canal do YouTube). *Wagner Moura não ia ser o Cap. Nascimento | Paulo Storani – Capitão BOPE | Cortes Cop Cast*. Disponível no linque que segue: https://www.youtube.com/watch?v=uupfy9l3wWE. Acesso em: 04 jun. 2024.

CURTA-ON (Site). *Cidade Baixa*. Disponível em: https://canalcurta.tv.br/escolas/filme/?name=grandes-cenas---2%C2%AA-temporada---epis%C3%B3dio-111. Acesso em: 27 mai. 2024.

DEPOIMENTOS IV. In: Coleção Depoimentos, v. IV. Rio de Janeiro: Ministério de Educação e Cultura (MEC) / Departamento de Assuntos Culturais (DAC) / Serviço Nacional do Teatro (SNT) / Fundação Nacional de Artes (FUNARTE), 20 fev. 1974. Disponível em: https://portais.funarte.gov.br/brasilmemoriadasartes/acervo/serie-depoimentos/paulo-autran-e-sabatinado-por-bibi-ferreira-e-outros/. Acesso em 18 fev. 2024.

EMBRULHA SEM ROTEIRO (Canal do YouTube). *Milhem Cortaz | Embrulha sem Roteiro #001*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Km9u0hwCUHo. Acesso em: 03 jun. 2024.

ESTETICACC (Canal do YouTube) – *Kulechov Effect / Effetto Kulechov*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_gGl3LJ7vHc. Acesso em: 3 dez. 2023.

F (Flow Podcast / Canal do YouTube). *Rodrigo Pimentel – Flow #159*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Le1TWzKKx64. Acesso em: 03 jun. 2024.

FACEBOOK (Plataforma digital). *Encarnação de Personagens Reais – Retorno a um dos Momentos mais Difíceis da História Brasileira: um pouco de como foi a Preparação*. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?mibextid=xfxF2i&v=424109969183298&rdid=rclXAgN7nJsQ8T3U. Acesso em: 14 jun. 2024.

FACEBOOK 2 (Plataforma digital). *Marighella – Hoje nos Cinemas*. Disponível em: https://www.facebook.com/watch/?v=601585514369711&rdid=fbEaeznmpEQ0P1TO. Acesso em: 15 jun. 2024.

FATIMA TOLEDO STD1 (Canal do YouTube). *"Encontros com o Cinema" – Parte 9 – Fev / 2010*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ARNwoLNzqk8. Acesso em: 28 mai. 2024.

FENIX FILMS DO BRAZIL (Canal do YouTube). *Preparação de Elenco – Filme: Cidade Baixa / Fátima Toledo / Wagner Moura*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=UKVOgzfjWfM. Acesso em: 28 mai. 2024

FILME FALADO (Canal do YouTube). *Ep. 21 | Sérgio Machado*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=u0b4684XfU8. Acesso em: 28 mai. 2024.

FILMEROMANCE (Canal do YouTube). *Cena Ensaio*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=MmVAdl_iFQE. Acesso em 29 abr. 2024. *Cena Romance*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=yZ26Qu2jKqw. Acesso em 29 abr. 2024. Leitura de Cena. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YycZt0WWRgA. Acesso em 29 abr. 2024. Leitura e Cena. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=AZUBXJ4P3x0&t=9s. Acesso em 29 abr. 2024.

FILMS BY THE YEAR (Canal do YouTube). *The Call of the Wild (1908) AM&B*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=WhdXUovA5bE&t=11s. Acesso em: 18 nov. 2023.

KIKO MOLLICA (Canal do YouTube). *Entrevista com a atriz Alice Braga*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=glAvrUGV-Jw. Acesso em: 27 mai. 2024.

LEFFEST (Canal do YouTube). *Leffest'19 Cidade Baixa - Masterclass com Wagner Moura* (na Universidade Lusófona, em Portugal). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=YYj9ow1z5q4. Acesso em: 27 mai. 2024.

LEITURA FÍLMICA (Canal do YouTube). *Marighella (filme) | Coletiva de Imprensa | 29/10/2021*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=9kG0y2-8-ac. Acesso em: 13 jun. 2024.

LEO CAMPOS 1 (Canal do YouTube). *De Onde Saiu a Ideia para o Tropa de Elite?* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=DnM6gQUpgBQ. Acesso em: 3 jun. 2024.

LEO CAMPOS 2 (Canal do YouTube). *A Preparação de Elenco do Tropa de Elite*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=2L1dxCFZb6Q. Acesso em: 3 jun. 2024.

LEO CAMPOS 3 (Canal do YouTube). *Wagner Moura na Preparação do Tropa de Elite com Rodrigo Pimentel e Caio Junqueira*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=d75XNjD5xUE. Acesso em: 3 jun. 2024.

LEO CAMPOS 4 (Canal do YouTube). *A Construção do Personagem Matias*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=3p8s7uOJyjo. Acesso em: 3 jun. 2024.

LEO CAMPOS 5 (Canal do YouTube) – *Como Wagner Moura fez Tropa de Elite mudar de Protagonista*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=ATpMEnLDH0w. Acesso em: 3 jun. 2024.

METRÓPOLIS (Canal do YouTube). *Wagner Moura fala sobre a Importância do Filme 'Marighella'*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=cDQI5ChoK7I. Acesso em: 15 jun. 2024.

MIGUEL BARBIERI (Canal do YouTube). *Bruno Gagliasso fala de Marighella, Preparação para o Personagem e Educação dos Filhos*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8YJakePItmQ. Acesso em: 14 jun. 2024.

MODERN CHINESE CULTURAL STUDIES (Canal do YouTube). *L'Arroseur Arrosé*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=L2_ioXKuxoQ. Acesso em: 3 dez. 2023.

MOMENTO DE EXPRESSÃO (Canal do YouTube). *"Fátima Toledo" por Luiz Carlos Vasconcelos*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=D9rYGtrolis. Acesso em: 14 jun. 2024.

MOSFILM (Canal do YouTube). *The Mirror | Full Movie | Directed by Andrei Tarkovski*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=NrMINC5xjMs. Acesso em: 4 fev. 2024.

MOVEMUNDO (Canal do YouTube). *Deus e o Diabo na Terra do Sol – Glauber Rocha 1964*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fAh0yrubJtA. Acesso em: 18 fev. 2024.

NACIONAL SIM (Canal do YouTube). *Marighella | #WellEntrevista Humberto Carrão*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=0n0GUNWlcuM. Acesso em: 14 jun. 2024.

NINHO MORAES (Canal do YouTube). *Sérgio Machado (cineasta) – O Filme Cidade Baixa em Debate com alunos da Cásper Líbero – 2005*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=R2ywPEaXvCE. Acesso em: 27 mai. 2024.

OFILMEVIPS (Canal do You Tube). *VIPs – O Filme: Caracterização Wagner Moura*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=RxYIQfGfUkg. Acesso em: 10 jun. 2024.

OMELETEVE (Canal do YouTube). *Marighella: Wagner Moura fala tudo sobre o Filme*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=MEKNun7N9ns&t=438s. Acesso em: 13 jun. 2024.

O PROCESSO DAS COISAS (Canal do YouTube). *O Processo das Coisas #1 - Entrevista com Wagner Moura*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=bGfwBONZePw. Acesso em: 27/05/2024.

PERCAS CARVAS (Canal do YouTube). *O Século Stanislavski*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=Jw0UdD1j0PQ. Acesso em: 26 nov. 2023.

PHANTOM SHARK (Canal do YouTube). *1895 – Repas de Bébé*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Wqy-EU2D8M0. Acesso em: 3 dez. 2023.

PODPAH (Canal do YouTube). *Wagner Moura – Podpah #762*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=IntI0gahUSg. Acesso em: 04 jun. 2024.

PROVOCA (Canal no YouTube). *Pastor Henrique Vieira revela que se Emocionou durante Gravações de 'Marighella'*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vBLEUND1WNw. Acesso em: 13 jun. 2024

RODA VIVA (Canal do YouTube). *Roda Viva | José Padilha | 2007*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=X0pzE2tRF54. Acesso em: 04 jun. 2024.

RODA VIVA (Canal do YouTube). *Roda Viva | Seu Jorge| 21/11/2022*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=NW-R_UcBhyE. Acesso em: 14 jun. 2024.

RODA VIVA (Canal do YouTube). *Wagner Moura – 27/09/2010*. Disponível em: www.youtube.com/watch?v=FHbno5l47l0&t=15s. Acesso em: 14 abr. 2024.

RODA VIVA (Canal do YouTube). *Roda Viva | Wagner Moura | 01/11/2021*. Acessível em: https://www.youtube.com/watch?v=FvOO3Gysd7Q. Acesso em: 15 mai. 2024.

RODRIGO RIBEIRO (Canal do YouTube). *Debate do Filme Cidade Baixa com Presença do Diretor Sérgio Machado, ator Lázaro Ramos e a Produção*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kBd0ir0a7-U e https://www.youtube.com/watch?v=kBd0ir0a7-U&t=1691s. Acesso em: 27 mai. 2024.

SARAH BASCIANO (Canal do YouTube). *"The New York Hat", D. W. Griffith.* Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=mqALYob7fco. Acesso em: 20 nov. 2023.

SARAIVA (Canal do YouTube). *Wagner Moura em VIPs: as Várias Personas de um Picareta*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=-Ry23HwOAD4. Acesso em: 10 jun. 2024.

SILVA STUDIO II (Canal do YouTube). *Romance – Com Wagner Moura – Filme Nacional (2008)*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=EvMgwpfJoIU. Acesso em: 19 abr. 2024.

TEKGAMER TDL (Canal do YouTube). *Deus é Brasileiro – filme Nacional Completo em 4k*. *Disponível em:* https://www.youtube.com/watch?v=f1j14KC56Pc&t=153s. Acesso em: 23 abr. 2024.

FILMOGRAFIA

Abe (2019) – Direção de Fernando Grostein de Andrade.

As Aventuras Extraordinárias de Mr. West no País dos Bolcheviques (1924) – Direção de Lev Kulechov.

Abril Despedaçado (2001) – Direção de Walter Salles.

A Casa de Alice (2007) – Direção de Chico Teixeira.

A Hora da Estrela (1985) – Direção de Suzana Amaral.

Barrela – Escola de Crimes (1990) – Direção de Marco Antonio Cury.

Batismo de Sangue (2006) – Direção de Helvécio Ratton.

Bicho de Sete Cabeças (2000) – Direção de Laís Bodanzky.

Boleiros – Era uma Vez o Futebol (1998) – Direção de Ugo Giorgetti.

Brincando nos Campos do Senhor (1991) – Direção de Hector Babenco.

Broadway's Dreamers: The Legacy of the Group Theatre (1989) – Produzido pela PBC, nos Estados Unidos.

Bruna Surfistinha (2011) – Direção de Marcus Baldini (s.d.).

Cabra Cega (2005) – Direção de Toni Venturi.

Cabra Marcado para Morrer (1984) – Direção de Eduardo Coutinho.

Caiçara (1950) – Direção de Adolfo Celi, Tom Payne e John Waterhouse.

Câncer (1972) – Direção de Glauber Rocha.

Carlota Joaquina – Princesa do Brazil (1995) – Direção de Carla Camurati.

Central do Brasil (1998) – Direção de Walter Salles.

Cidade Baixa (2005) – Direção de Sérgio Machado.

Cidade de Deus (2002) – Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund.

Cinco Vezes Favela (1962) – Com episódios dirigidos por Marcos Farias, Miguel Borges, Carlos Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman.

Contra Todos (2004) – Direção de Roberto Moreira.

Copacabana (2001) – Direção de Carla Camurati.

Desmundo (2002) – Direção de Alain Fresnot.

Deus é Brasileiro (2003) – Direção de Carlos Diegues.

Deus e o Diabo na Terra do Sol (1964) – Direção de Glauber Rocha.

Dois Córregos (1999) – Direção de Carlos Reichenbach.

Dona Flor e seus dois Maridos (1976) – Direção de Bruno Barreto.

É Preciso não Ter Medo – Relatos de Carlos Marighella (2005) – Direção de Silvia Melo (s.d.) e Tayra Vasconcelos (s.d.).

Eros, o Deus do Amor (1981) – Direção de Walter Hugo Khouri.

Farrapo Humano (1945) – Direção de Billy Wilder.

Febre do Rato (2011) – Direção de Claudio Assis.

Filho de Boi (2019) – Direção de Haroldo Borges e Ernesto Molinero.

Garotas do ABC (2003) – Direção de Carlos Reichenbach.

Gente como a Gente (1980) – Direção de Robert Redford.

Guerra Civil (2024) – Direção de Alex Garland.

Kramer versus Kramer (1979) – Direção de Robert Benton.

L'Arroseur Arrosé (1895) – Direção dos irmãos Lumière.

Lavoura Arcaica (2001) – Direção de Luiz Fernando Carvalho.

Linha de Passe (2008) – Direção de Walter Salles e Daniela Thomas.

Madame Satã (2002) – Direção de Karim Aïnouz.

Marighella (2012) – Direção de Isa Grinspum Ferraz (documentário).

Marighella (2019) – Direção de Wagner Moura.

Marighella – Retrato Falado do Guerrilheiro (2001) – Direção de Silvio Tendler.

Mutum (2007) – Direção de Sandra Kogut.

Não por Acaso (2007) – Direção de Phipippe Barcinski.

Noivo Neurótico, Noiva Nervosa (1977) – Direção de Woody Allen.

O Agente Secreto (s.d.) – Direção de Kleber Mendonça Filho.

O Auto da Compadecida (2000) – Direção de Guel Arraes.

O Cangaceiro (1953) – Direção de Lima Barreto.

O Céu de Suely (2006) – Direção de Karim Aïnouz.

O Curandeiro da Selva (1992) – Direção de John McTierman.

O Espelho (1975) – Direção de Andrei Tarkovski.

O Expresso da Meia Noite (1978) – Direção de Alan Parker.

O Fundo do Coração (1982) – Direção de Francis Ford Coppola.

Ônibus 174 (2002) – Direção de José Padilha.

O Paciente – O Caso Tancredo Neves (2018) – Direção de Sérgio Resende.

O Príncipe Encantado (2009) – Direção de Sérgio Machado e Fátima Toledo.

O que é Isso Companheiro? (1997) – Direção de Bruno Barreto.

O Século Stanislavski (1993) – Direção de Peter Hercombe.

O Som ao Redor (2012) – Direção de Kleber Mendonça Filho.

O Veneno da Madrugada (2006) – Direção de Ruy Guerra.

Pixote, a lei do mais fraco (1981) – Direção de Hector Babenco.

Praia do Futuro (2014) – Direção de Karim Aïnouz.

Que Teus Olhos Sejam Atendidos (1998) – Direção de Luiz Fernando Carvalho.

Reds (1981) – Direção de Warren Beatty.

Repas de bébé (1895) – Direção dos irmãos Lumière.

Rio, 40 Graus (1955) – Direção de Nelson Pereira dos Santos.

Romance (2008) – Direção de Guel Arraes.

Sábado (1995) – Direção de Ugo Giorgetti.

Shadows (1959) – Direção de John Cassavetes.

Sindicato de Ladrões (1954) – Direção de Elia Kazan.

Sinhá Moça (1953) – Direção de Tom Payne.

Solaris (1972) – Direção de Andrei Tarkovski.

Tatuagem (2013) – Direção de Hilton Lacerda.

Taxi Driver (1976) – Direção de Martin Scorsese.

Terra em Transe (1967) – Direção de Glauber Rocha.

The Call of the Wild (1908) – Direção de D. W. Griffith.

The New York Hat (1912) – Direção de D. W. Griffith.

Tropa de Elite 1 – Missão dada é Missão Cumprida (2007) – Direção de José Padilha.

Tropa de Elite 2 – O Inimigo Agora é Outro (2010) – Direção de José Padilha.

Última Parada 174 (2008) – Direção de Bruno Barreto.

Uma Mulher sob Influência (1974) – Direção de John Cassavetes.

Uma Rua Chamada Pecado (Um Bonde Chamado Desejo) (1950) – dir. de Elia Kazan.

Um Estranho no Ninho (1975) – Direção de Milos Forman.

Vera (1986) – Direção de Sérgio Toledo Segall.

VIPs (2011) – Direção de Toniko Melo.

Xica da Silva (1976) – Direção de Carlos Diegues.

TELEFILMES

- *Alexandre e Outros Heróis* (2013) – Direção de Luiz Fernando Carvalho. Exibido pela Rede Globo de Televisão.

- *Palace II* (2001) – Direção de Fernando Meirelles e Kátia Lund. Exibido pela Rede Globo de Televisão.

TELENOVELAS

- *Guerra dos Sexos* (1983-1984) – Escrita por Sílvio de Abreu (1942), com direção geral de Jorge Fernando (1955 – 2019) e Guel Arraes e exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Meu Pedacinho de Chão* (2014) – Escrita por Benedito Ruy Barbosa (1931), com direção geral de Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Mulheres de Areia* (1973-1974) – Escrita por Ivani Ribeiro (1922 – 1995), com direção de Edson Braga (s.d.), na extinta TV Tupi.

- *Pai Herói* (1979) – Escrita por Janete Clair (1925 – 1983) e dirigida por Roberto Talma (1949 – 2015), na Rede Globo de Televisão.

- *Paraíso Tropical* (2007) – Escrita por Gilberto Braga (1945 – 2021) e Ricardo Linhares (1962), com direção geral de Dennis Carvalho e exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Selva de Pedra* (1972-1973) – Escrita por Janete Clair e dirigida por Daniel Filho (1937), e exibida na Rede Globo de Televisão.

MINISSÉRIES

- *A Pedra do Reino* (2007) – Escrita por Luiz Fernando Carvalho, Luiz Alberto de Abreu e Bráulio Tavares (1950) e dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Capitu* (2008) – Escrita por Euclydes Marinho (1950), Daniel Pisa (1970 – 2011), Luiz Alberto de Abreu, Edna Palatnik (s.d.), baseada no romance Dom Casmurro de Machado de Assis (1839 – 1908), com direção geral de Luiz Fernando Carvalho, exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Dois Irmãos* (2017) – Baseada no romance homônimo de Milton Hatoum (1952), escrita por Maria Camargo (1971) e dirigida por Luiz Fernando Carvalho. Exibida na Rede Globo de Televisão.

- *Hoje é Dia de Maria* (2005) – Escrita por Luiz Fernando Carvalho, Luiz Alberto de Abreu (1952) e Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001), dirigida por Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Suburbia* (2012) – Escrita por Luiz Fernando Carvalho e Paulo Lins (1958), com direção de Luiz Fernando Carvalho e exibida pela Rede Globo de Televisão.

SÉRIES

- *A Comédia da Vida Privada* (1995-1997) – Escrita por Pedro Cardoso, Fernanda Young (1970-2019), Guel Arraes e Luís Fernando Veríssimo, com direção de Jorge Furtado, Fernando Meirelles, Mauro Mendonça Filho, Guel Arraes e Roberto Talma e exibida na Rede Globo de Televisão.

- *A Grande Família* (2001-2014) – Inspirada em uma série homônima de Oduvaldo Vianna Filho, com direção de Mauro Mendonça Filho (1965) na primeira temporada; Maurício Farias (1960) da segunda à décima primeira temporada e Luis Felipe Sá (s.d.) da décima segunda à décima quarta temporada. O seriado foi exibido pela Rede Globo de Televisão.

- *Armação Ilimitada* (1985-1988) – Escrita por Euclydes Marinho (1950), Antônio Calmon (1945), Nelson Motta (1944) e Patrícia Travassos (1955), com direção de Guel Arraes e exibida pela Rede Globo de Televisão.

- *Iluminadas/Shining Girls* (2022) – Baseada no romance *The Shining Girls*, da escritora sul-africana Lauren Beukes (1976). A direção da primeira temporada ficou a cargo de Elisabeth Moss, Michelle MacLaren (s.d.) e Daina Reid (1966). É uma série de TV norte-americana.

- *Me chama de Bruna* (2016-2020) - Inspirada nas histórias de Raquel Pacheco, a garota de programa conhecida por Bruna Surfistinha, com direção de Márcia Faria (s.d.) e produção de Roberto Berliner (1957) e exibida pela Fox Premium.

- *TV Pirata* (1988-1992) – Escrita por uma equipe de roteirista que incluía Pedro Cardoso, Luís Fernando Veríssimo (1936), Laerte Coutinho (1951), Glauco Villas Boas (1957-2010) e integrantes do Planeta Diário e da Casseta Popular, sob coordenação de Guel Arraes e exibido na Rede Globo de Televisão.

PROGRAMAS DE TV

- *Michelle Marie Entrevista* – TV Bahia.

MONTAGENS TEATRAIS

Édipo Rei – Encenado por Angelo Ingegneri em 1584 no Teatro Olímpico de Vicenza.

Fedra – Encenada por Pompônio Leto na cidade de Roma, Itália, no ano de 1486.

Gentlewoman – Montagem do *Group Theatre* estrelada por Stella Adler.

Menaechmi – Encenada em Ferrara, Itália, no ano de 1486.

O Improviso de Versalhes – Direção de Molière.

Paraíso Perdido – Direção de Antonio Araújo (Teatro da Vertigem).

Ratos e Homens – Direção de Augusto Boal (Teatro de Arena – São Paulo).

Vau da Sarapalha – Espetáculo do Grupo Piolim, dirigido por Luiz Carlos Vasconcelos.

TEXTOS DRAMATÚRGICOS

Andrômaca – Escrito por Jean Racine.

Charles IX – Escrito por Marie-Joseph Chénier.

Cyrano de Bergerac – Escrito por Edmond Rostand.

Comédie des Tuilleries – Escrito por Pierre Corneille e outros.

Édipo Rei – Escrito por Sófocles.

Esperando Godot (1948) – Escrito por Samuel Bechett.

Fedra – Escrito por Sêneca.

Hyppolyte, fils de Thésée – Escrito por Robert Garnier.

Les Monstres Sacrés – Escrito por Jean Cocteau.

Lisbela e o Prisioneiro (1960) – Escrito por Osman Lins.

Os Gêmeos (Menaechmi) – Escrito por Plauto.

O Improviso de Versalhes – Escrito por Molière.

The Bells – Escrito por Leopold David Lewis.

Um Bonde Chamado Desejo – Escrito por Tennessee Williams.

LIVROS

A Construção da Personagem – Escrito por Constantin Stanislavski.

Acting: the First Six Lessons – Escrito por Richard Boleslavski.

A Infância dos Mortos – Escrito por José Louzeiro.

A Preparação do Ator – Escrito por Constantin Stanislavski.

Ator e Método – Escrito por Eugênio Kusnet.

Campo Geral – Escrito por João Guimarães Rosa.

Caos Dramaturgia – Escrito por Rubens Rewald.

De Architectura – Escrito por Vitrúvio.

Delsarte System of Dramatic Expression – Escrito por Geneviève Stebbins.

Dom Casmurro – Escrito por Machado de Assis.

Dona Flor e Seus Dois Maridos – Escrito por Jorge Amado.

Elite da Tropa – Escrito por Rodrigo Pimentel, André Batista e Luiz Eduardo Soares.

Introdução ao Método da Ação Inconsciente – Escrito por Eugênio Kusnet.

L'Art de la Tragédie – Escrito por Jean de la Taille.

Le Naturalisme au Théâtre – Escrito por Émile Zola.

Marighella: o Guerrilheiro que Incendiou o Mundo – Escrito por Mário Magalhães.

Minha Vida na Arte – Escrito por Constantin Stanislavski.

O Paradoxo sobre o Comediante – Escrito por Denis Diderot.

O Santo que não Acreditava em Deus – Escrito por João Ubaldo Ribeiro.

Poética – Escrito por Aristóteles.

Réflexions sur Lekain et sur l'Art Dramatique – Escrito por François-Joseph Talma.

Romance d'A Pedra do Reino e o Príncipe do Sangue do Vai-e-Volta – Escrito por Ariano Suassuna.

Sobre o Filme Lavoura Arcaica – Vários entrevistadores.

Sobre Ratos e Homens – Escrito por John Steinbeck.

The Shining Girls – Escrito por Lauren Beukes.

Tristão e Isolda (lenda medieval).

Um Sonho de Paixão: o Desenvolvimento do Método – Escrito por Lee Strasberg.

Vips: Histórias Reais de um Mentiroso – Escrito por Mariana Linhares Caltabiano.

CANÇÕES

Jesus Cristo – Composição de Roberto Carlos.

Mil Faces de um Homem Leal (Marighella) – Composição dos Racionais MC's.

Monólogo ao Pé do Ouvido – Composição de Chico Science.

PERSONALIDADES HISTÓRICAS CITADAS NO TEXTO

Adhemar Gonzaga (1901 – 1978); Adolfo Celi (1922 – 1986); Adriana Esteves (1969); Adrian Teijido (1963); Alain Fresnot (1951); Alain Resnais (1922 – 2014); Alan Parker (1944 – 2020); Albert Einstein (1879 – 1955); Alex Garland (1970); Alfred Hitchcock (1899 – 1980); Alice Braga (1983); Amácio Mazzaropi (1912 – 1981); Amanda Gabriel (s.d.); Amaury Júnior (1950); Ana Paula Bouzas (1971); Andréa Beltrão (1963); André Antoine (1858 – 1943); André Batista (s.d.); André Bazin (1918 – 1958); André Di Mauro (1964); Andrei Tarkovski (1932 – 1986); André Ramiro (1981); Angelo Beolco, o *Ruzzante* (1502 – 1542); Angelo Ingegneri (1550 – 1613); Ankito (1924 – 2009); Anselmo Duarte (1920 – 2009); Antonin Artaud (1896 – 1948); Antônio Araújo (s.d.); Antônio Calmon (1945); Antônio Conselheiro (1830 – 1897); Antônio Fagundes (1949); Antunes Filho (1929 – 2019); Ariane Mnouchkine (1939); Ariano Suassuna (1927 – 2014); Arieta Corrêa (1977); Aristóteles (384 a.C. – 322 a.C.); Arnaldo Jabor (1940 – 2022); Auguste Lumière (1862 – 1954); Augusto Boal (1931 – 2009); Augusto Madeira (1970); Ava Gardner (1922 – 1990)

Béatrix Dussane (1888 – 1969); Béla Balázs (1884 – 1949); Bel Berlinck (s.d.); Bella Camero (1992); Benedito Ruy Barbosa (1931); Ben Jonson (1572 – 1637); Benoît-Constant Coquelin (1841 – 1909); Berta Zemel (1934 – 2021); Bertold Brecht (1898 – 1956); Billy Wilder (1906 – 2002); Blanche Sweet (1896 – 1986); Bráulio Mantovani (1963); Bráulio Tavares (1950); Breno Silveira (1964 – 2022); Bruce Gomlevsky (1974); Bruno Barreto (1955); Bruno Gagliasso (1982); Bobby Harron (1893 – 1920); Boris Kazanski (s.d.); Buster Keaton (1895 – 1966)

Cailee Spaeny (1998); Caio Gullane (1973); Caio Junqueira (1976 – 2019); Cardial espanhol Riario (s.d.); Cardial Richelieu (1585 – 1642); Carla Camurati (1960); Carlos Alberto Soffredini (1939 – 2001); Carlos Diegues (1940); Carlos Giannazi (1961); Carlos Marighella (1911 – 1969); Carlos Reichenbach (1945 – 2012); Carl Dreyer (1889 – 1968); Carmem Miranda (1909 – 1955); Cary Grant (1904 – 1986); Cássia Kiss (1958); Cecil Thiré (1943 – 2020); Chales Chaplin (1889 – 1977); Chales Darwin (1809 – 1882); Charles Hill Mailes (1870 – 1937); Charles Inslee (1870 – 1922); Che Guevara (1928 – 1967); Cheryl Crawford (1902 – 1986); Chico Science (1966 – 1997); Chico Teixeira (1958 – 2019); Claire McDowell (1877 – 1966); Clara Charf (1925); Claude Chabrol (1930 – 2010); Claudio Assis (1959); Claudio

Mamberti (1940 – 2001); Cyrano de Bergerac (1619 – 1655); Constantin Stanislavski (1863 – 1938); Cremilda de Araújo Medina (1942)

Daina Reid (1966); Daniela Thomas (1959); Daniel Filho (1937); Daniel Pisa (1970 – 2011); Daniel Rezende (1975); Danny DeVito (1944); David Wark Griffith (1875 – 1948); Débora Duboc (1965); Décimo Labério (s.d.); Denis Diderot (1713 – 1784); Denise Weinberg (1956) Dennis Carvalho (1947); Dercy Gonçalves (1907 – 2008); Diane Keaton (1946); Dilma Rousseff (1947); Di Moretti (1961); Dina Sfat (1938 – 1989); Dira Paes (1969); Donna Meirelles (s.d.); Donatas Banionis (1924 – 2014); Douglas Fairbanks (1883 – 1939)

Edgar Morin (1921); Edmond Rostand (1868 – 1918); Edna Palatnik (s.d.); Edson Braga (s.d.); Eduardo Coutinho (1933 – 2014); Edward Alleyn (1566 – 1626); Edward G. Robinson (1893 – 1973); Elia Kazan (1909 – 2003); Eliane Lage (1928); Elisabeth Moss (1982); Elizabeth Hapgood (s.d.); Elizabeth Rachel Félix (1821 – 1858); Elza Sento Sé (1922); Émile Jaques-Dalcroze (1865 – 1950); Émile Zola (1840 – 1902); Emma Thompson (1959); Eric Rohmer (1920 – 2010); Ernesto Geisel (1907 – 1996); Ernesto Molinero (s.d.); Ésquilo (526/525 a.C. – 456/455 a.C.); Étienne Decroux (1898 – 1991); Ettore Scola (1931 – 2016); Euclydes Marinho (1950); Eugène Delacroix (1798 – 1863); Eugenio Barba (1936); Eugênio Kusnet (1898 – 1975); Eurípedes (480 a.C. – 406 a.C.); Eva Marie Saint (1924); Eva Wilma (1933 – 1921); Ewerton de Castro (1945)

Fabiano Gullane (1971); Fábio Lago (1970); Fátima Toledo (s.d.); Federico Fellini (1920 – 1993); Felipe Braga (1979); Felipe Bragança (1980); Felipe Silva (s.d.); Fernanda de Freitas (1980); Fernanda Young (1970 – 2019); Fernando Bonassi (1962); Fernando Collor de Mello (1949); Fernando de Brito (1936 – 2019); Fernando Grostein de Andrade (1981); Fernando Meirelles (1955); Filippo Brunelleschi (1377 – 1446); Flaminio Scala (1552 – 1624); Flávio Migliaccio (1934 – 2020); Florence Lawrence (1886 – 1938); Francesco Andreini (1548 – 1624); Francisco Cuoco (1933); Francisco Matarazzo Sobrinho (1898 – 1977); Francis Ferguson (1904 – 1986); Francis Ford Coppola (1939); François Delsarte (1811 – 1871); François-Joseph Talma (1763 – 1826); François Truffaut (1932 – 1984); Franco Zampari (1898 – 1966); Frederico Pinto (s.d.); Frínico (século VI – V a.C.); Fritz Lang (1890 – 1976)

Gary Cooper (1901 – 1961); Gena Rowlands (1930); Geneviève Stebbins (1857 – 1934); George II, o duque de Saxe-Meiningen (1826 – 1914); Georges Bizet (1838 – 1875); George

B. McClellan Jr. (1865 – 1940); Georges Méliès (1861 – 1938); Geraldo Del Rey (1930 – 1993); Gero Camilo (1970); Gianfrancesco Guarnieri (1934 – 2006); Gilberto Braga (1945 – 2021); Gioachino Rossini (1792 – 1868); Gisele Fróes (1964); Giulietta Masina (1921 – 1994); Giulia Gam (1966); Glauber Rocha (1939 – 1981); Glauce Rocha (1930 – 1971); Glauco Villas Boas (1957 – 2010); Gordon Craig (1872 – 1966); Grace Kelly (1929 – 1982); Grande Otelo (1915 – 1993); Greta Garbo (1905 – 1990); Guel Arraes (1953); Guilherme de Almeida Prado (1954); Guimarães Rosa (1908 – 1967); Gustave Flaubert (1821 – 1880); Guti Fraga (1952)

Harold Clurman (1901 – 1980); Harold Lloyd (1893 – 1971); Haroldo Borges (s.d.); Hector Babenco (1946 – 2016); Heitor Capuzzo (s.d.); Helvécio Ratton (1949); Henri Bergson (1859 – 1941); Henri Beyle Stendhal (1783 – 1842); Henrik Ibsen (1828 – 1906); Henri-Louis Lekain (1729–1778); Henrique Constantino (s.d.); Henrique Vieira (1987); Henry Irving (1838 – 1905); Henry Walthall (1878 – 1936); Hermila Guedes (1980); Hilton Lacerda (1965); Hippolyte Taine (1828 – 1893); Honoré de Balzac (1799 – 1850); Hugo Aldado (s.d.); Hugo Carvana (1937 – 2014); Humberto Carrão (1991); Humphrey Bogart (1899 – 1957)

Ingmar Bergman (1918 – 2007); Ingrid Bergman (1915 – 1982); Irandhir Santos (1978); Isabella Andreini (1562 – 1604); Isa Grinspum Ferraz (1958); Itamar Franco (1930 – 2011); Ivani Ribeiro (1922 – 1995); Ivan Mosjukine (1889 – 1939)

Jack Nicholson (1937); Jacob Pavlovich Adler (1855 – 1926); Jacques-Louis David (1748 – 1825); Jaime Arouxa (1961); Jaime Costa (1897 – 1967); James Cagney (1899 – 1986); James Steele Mackaye (1842 – 1894); James Stewart (1908 – 1997); Janete Clair (1925 – 1983); Jardel Filho (1927 – 1983); Jean Cocteau (1889 – 1963); Jean de la Taille (1540 – 1607); Jean Duvignaud (1921 - 2007); Jean-Luc Godard (1930 – 2022); Jean Racine (1639 – 1699); Jerzy Grotowski (1933 – 1999); João Batista de Andrade (1939); João Caetano (1808 – 1863); João Emanuel Carneiro (1970); João Falcão (1958); João Moreira Salles (1962); João Pedro Teixeira (1918 – 1962); João Ubaldo Ribeiro (1941 – 2014); Joaquim Câmara Ferreira (1913 – 1970); Joaquim Pedro de Andrade (1932 – 1988); Joel Barcellos (1936 – 2018); Johan August Strindberg (1849 – 1912); Johann Kaspar Lavater (1741 – 1801); John Cassavetes (1929 – 1989); John McTierman (1951); John Steinbeck (1902 – 1968); John Waterhouse (s.d.); John Wayne (1907 – 1979); Jorge Amado (1912 – 2001); Jorge D'Elia (1938); Jorge Fernando (1955 – 2019); Jorge Furtado (1959); José Carlos Burle (1910 – 1983); José Celso Martinez Corrêa (1937 – 2023); Josef von Sternberg (1894 – 1969); José Louzeiro (1932 – 2017); José Padilha

(1967); José Sanchis Sinisterra (1940); José Wilker (1944 – 2014); Júlio César (100 a.C. – 44 a.C.)

Karim Aïnouz (1966); Katherine Hepburn (1907 – 2003); Kátia Lund (1966); Kim Hunter (1922 – 2002); Kirsten Dunst (1982); Kleber Mendonça Filho (1968)

Laerte Coutinho (1951); Laís Bodanzky (1969); Lauren Beukes (1976); Lázaro Ramos (1978); Leandro Firmino (1978); Lee Strasberg (1901 – 1982); Leona Cavalli (1969); Leonardo da Vinci (1452 – 1519); Leonardo Lacca (1982); Leonardo Medeiros (1964); Leonardo Villar (1923 – 2020); Leon Hirszman (1937 – 1987); Leopold David Lewis (1828 – 1890); Leopold Sulerjítski (1872 – 1916); Letícia Sabatella (1971); Lev Kulechov (1899 – 1970); Lídio Silva (s.d.); Lillian Gish (1893 – 1993); Lima Barreto (1906 – 1982); Lima Duarte (1930); Lionel Barrymore (1878 – 1954); Lirinha, José Paes de Lira Filho (1976); Liv Ullmann (1938); Louis Delluc (1890 – 1924); Luciana Bezerra (s.d.); Luciano Vidigal (s.d.); Luc Moullet (1937); Ludwig Chronegk (1837 – 1891); Luís XIII (1601 – 1643); Luís XIV (1638 – 1715); Luis Felipe Sá (s.d.); Luís Fernando Veríssimo (1936); Luiz Alberto de Abreu (1952); Luiz Bolognesi (1966); Luiz Carlos Prestes (1898 – 1990); Luiz Carlos Vasconcelos (1954); Luiz Eduardo Soares (1954); Luiz Fernando Carvalho (1960); Luther James (1928 – 2006)

Machado de Assis (1839 – 1908); Mae Marsh (1894 – 1968); Mano Brown (1970); Marcélia Cartaxo (1962); Marcello Mastroianni (1924 – 1996); Marcelo Nascimento da Rocha (1976); Marcelo Trotta (1969); Márcia Faria (s.d.); Márcio Câmara (1963); Marco Antônio Brás de Carvalho (1940 – 1969), o guerrilheiro Marquito; Marco Antonio Cury (1949 – 1996); Marco Müller (1953); Marco Nanini (1948); Marcos Cesana (1966 – 2010); Marcos Farias (s.d.); Marcos Prado (1961); Marcus Baldini (s.d.); Margarita Terekhova (1942); Maria Camargo (1971); Maria Gladys (1939); Maria Marighella (1976); Maria Menezes (1968); Mariana Linhares Caltabiano (1972); Maria Ouspenskaya (1876 – 1949); Marie-Joseph Chénier (1764 – 1811); Marielle Franco (1979 – 2018); Marie-Madeleine Jodin (1741 – 1790); Marieta Severo (1946); Marília Gabriela (1948); Mário Magalhães (1964); Marlene Dietrich (1901 – 1992); Marlon Brando (1924 – 2004); Mary Pickford (1892 – 1979); Matheus Nachtergaele (1968); Maurício Farias (1960); Mauro Mendonça Filho (1965); Mauro Pinheiro Júnior (1971); Menandro (c. 342 a.C. – 291 a.C.); Mesquitinha (1902 – 1956); Michael Tchekhov (1891 – 1955); Michelangelo Buonarroti (1475 – 1564); Michelle MacLaren (s.d.); Michel Melamed (1976); Michel Temer (1940); Miguel Borges (1937 – 2013); Mike Leigh (1943); Mikhail

Kedrov (1894 – 1972); Milhem Cortaz (1971); Milton Hatoum (1952); Moacyr Fenelon (1903 – 1953); Molière, Jean-Baptiste Poquelin (1622 – 1673)

Napoleão Bonaparte (1769 – 1821); Nelson Motta (1944); Nelson Pereira dos Santos (1928 – 2018); Nelson Xavier (1941 – 2017); Nuno Leal Maia (1947)

Odete Lara (1929 – 2015); Oduvaldo Vianna Filho (1936 – 1974); Oscarito (1906 – 1970); Osman Lins (1924 – 1978); Othon Bastos (1933); Ozualdo Candeias (1918 ou 1922 – 2007)

Paloma Duarte (1977); Patrícia Travassos (1955); Paulo Autran (1922 – 2007); Paulo Burle (s.d.); Paulo José (1937 – 2021); Paulo Lins (1958); Paulo Morelli (1956); Paulo Storani (s.d.); Pedro Cardoso (1962); Peter Hercombe (s.d.); Philippe Barcinski (1975); Phoebe Brand (1907 – 2004); Pier Paolo Pasolini (1922 – 1975); Pierre Corneille (1606 – 1684); Platão (428/427 a.C. – 348/347 a.C.); Plauto (230 a.C. – 180 a.C.); Pompônio Leto (1425 – 1498); Prátinas (século VI – V a.C.); Procópio Ferreira (1898 – 1979); Psístrato (c. 600 a.C. – 528/527 a.C.); Públio Siro (s.d.)

Quintiliano (35 d.C. – 96 d.C.)

Rachel de Queiroz (1910 – 2003); Raduan Nassar (1935); Raquel Pacheco (1984); Ray Milland (1907 – 1986); Renata Almeida Magalhães (s.d.); Ricardo Linhares (1962); Richard Boleslavski (1889 – 1937); Richard Burbage (1567 – 1619); Richard Wagner (1813 – 1883); Robert Bresson (1901 – 1999); Robert Cornifield (s.d.); Robert de Niro (1943); Robert Garnier (1544 – 1590); Robert Lewis (1909 – 1997); Roberto Berliner (1957); Roberto Carlos (1941); Roberto Farias (1932 – 2018); Roberto Moreira (1961); Roberto Talma (1949 – 2015); Robert Redford (1936); Rob Nilsson (1939); Rodrigo Pimentel (1971); Rodrigo Santoro (1975); Rogério Cardoso (1937 – 2003); Roland Monod (1929 – 2015); Rubens Rewald (1965); Rudolf Laban (1879 – 1958); Ruy Guerra (1931)

Samuel Beckett (1906 – 1989); Sandra Corveloni (1965); Sandra Kogut (1965); Sanford Meisner (1905 – 1997); Santos Dumont (1873 – 1932); Sarah Bernhardt (1844 – 1923); Sara Silveira (1950); Selton Melo (1972); Sêneca (c. 4 a.C. – 65 d.C.); Sergio Machado (1968); Sérgio Paranhos Fleury (1933 – 1979); Sérgio Penna (s.d.); Sérgio Resende (1951); Sérgio Toledo Segall (1956); Serguei Eisenstein (1898 – 1948); Seu Jorge (1970); Siegfried Kracauer

(1889 – 1966); Sigmund Freud (1856 – 1939); Simone Spoladore (1979); Sílvia Melo (s.d.); Sílvio de Abreu (1942); Sílvio Tendler (1950); Sissy Spacek (1949); Sófocles (497/496 a.C. – 406/405 a.C.); Spencer Tracy (1900 – 1967); Stella Adler (1901 – 1992); Stepan Nercessian (1953); Stephen McKinley Henderson (s.d.); Suzana Amaral (1932 – 2020)

Tarcísio Meira (1935 – 2021); Tayra Vasconcelos (s.d.); Telma César (s.d.); Tennessee Williams (1911 – 1983); Téspis de Icária (século VI a.C.); Theda Bara (1885 – 1955); Thiago Dottori (s.d.); Thimothy Hutton (1960); Tiberio Fiorilli, o *Scaramouche* (1608 – 1694); Toca Seabra (s.d.); Tommaso Inghirami (1470 – 1516); Tom Payne (1914 – 1996); Toniko Melo (s.d.); Toni Venturi (1955 – 2024)

Ugo Giorgetti (1942)

Valéria Sândalo (1967); Vera Fisher (1951); Verônica Julian (s.d.); Vinicius de Oliveira (1985); Vitor Navas (s.d.); Vitrúvio (80 a.C. – 15 d.C.); Vladimir Brichta (1976); Vladímir Dântchenco (1858 – 1943); Voltaire (1694 – 1778); Vsevolod Meyerhold (1874 – 1940); Vsevolod Pudovkin (1893 – 1953)

Wagner Moura (1976); Walmor Chagas (1930 – 2013); Walter Benjamin (1892 – 1940); Walter Hugo Khouri (1929 – 2003); Walter Lima Jr. (1938); Walter Salles (1956); Warren Beatty (1937); William Shakespeare (1564 – 1616); Woody Allen (1935)

Xuxa Meneghel (1963)

Yolanda Penteado Matarazzo (1903 – 1983); Yoná Magalhães (1935 – 2015)

Zacharie Jacob de Montfleury (1608 – 1667); Zbigniew Marian Ziembinski (1908 – 1978); Zeami (1363 – 1443); Zé Trindade (1915 – 1990); Zezé Macedo (1916 – 1999); Zezita de Matos (1942)

Anexo 1

Carta de Intenções

(Carta apresentada ao Instituto de Artes da Unicamp quando do processo seletivo para a vaga no mestrado no Programa de Pós-graduação do Multimeios)

Quando eu era menino, queria ser ator. Eu e uma amiga do ginásio fizemos um pacto... Ela foi... Eu não tive coragem. Vinha de uma família de imigrantes italianos da roça. Tinha preconceito contra artista. Nem sabia... Seriam todos prostituídos, perdidos, drogados? Como fosse o "melhor aluno da escola", era paparicado por todos os professores... Todos queriam apadrinhar aquele menino órfão de pai e mãe que tirava notas altíssimas, "não dava trabalho nenhum" *(sic)* – Você tem que ser médico! – Você tem que ser engenheiro! E lá fui eu rumo ao vestibular... Estava perdido. Passei em odonto, não fui fazer. Preferi arriscar na Agronomia da ESALQ – USP, que era para manter alguma independência em relação à pressão dos mestres. Fui fazer engenharia, mas "engenharia do mato" *(sic)*. Logo de cara o choque: eu gostava de estudar, mas quem disse que queria trabalhar para latifundiário da cana, ou dando hormônio pra vaca de agropecuarista dar muito leite ou vendendo adubo para multinacional? Gostava de estudar, mas juntei coragem e parti para outras paragens... Queria ser ator... Não tinha coragem... Decidi ir trabalhar na televisão... É isto: vou fazer jornalismo e trabalhar na televisão! Pronto! Já na ECA-USP, o caipira anticomunista trombou com um trio de peso: Bacega, Mari Nice e Nazaré, o batalhão de choque que convertia todo jovem universitário desavisado em guerrilheiro da "revolução comunista no Brasil" *(sic)*. Aquelas mulheres mudaram minha vida... Entrei ignorante, inconsciente... Saí ateu, comunista e gay resolvido. Pode não parecer muito, mas já era um avanço em direção ao que sou hoje. Na escola fiz uma ponta em um filme. Me chamaram para protagonizar outro... Não tinha coragem... Declinei. Queria ser ator, mas... Mas eu sempre gostei de estudar. Então terminei o curso. Fui chamado para trabalhar em Veja. Queimei a língua na entrevista e acabei em Quatro Rodas. Não era decididamente o que eu queria... Queria ser ator... Não tinha coragem... Mas, a estas alturas, já estava cantando no Coral da USP há três anos... E os músicos ali não tinham nada de prostituídos e drogados. Era tudo "gente normal" *(sic)*. Então eu disse: é isto! E lá se foram mais seis anos de graduação em música na mesma ECA-USP. Quando estes onze anos de graduação acabaram (sim, onze: um de agronomia, quatro de jornalismo e seis de música) eu caí na real - Putz! Eu podia estar terminando o doutorado. Eu gostava de estudar, mas precisava tomar uma decisão. E tomei – Já chega! Esta coisa de estudar é muito boa, mas você precisa produzir "algo mais significativo" *(sic)* – dizia eu. E assim, fui parar no Theatro Municipal de São Paulo... Trinta anos de óperas, concertos e

espetáculos e a certeza de estar num dos lugares mais conservadores e colonizados que a minha arte poderia encontrar. Como ainda sonhasse ser ator, criei coragem... Fui fazer um curso técnico... Fundei uma companhia de teatro. E lá se vão mais de vinte anos de produções, muita luta, pouca ajuda, muita gente que vai e que vem, mas uma certeza: quando você cuida do próprio inferno, dê certo ou dê errado, a culpa é sua! E chega numa certa meia idade em que é melhor mesmo arriscar em algo que você acredita do que fazer parte do "sonho equivocado" dos outros. No meio do caminho, já músico, já ator e diretor, já dramaturgo, resolvi que estava na hora de voltar a estudar. E lá vamos nós à ECA para conversar com os colegas que seguiram pelos caminhos da academia – Mas o que você quer estudar? – O trabalho do ator no cinema. – Ator no cinema? Aqui, na ECA, não rola! E lá se vai um ano. Um dia, Moran bradou – Você tem que ir estudar com o Pedro, na UNICAMP: são eles que estudam essa coisa do ator no cinema. – Dá uma "gugada" no Pedro, dá outra "gugada" no tema "trabalho do ator no cinema" e, entre um novo espetáculo e dez concertos, lá se vai mais um ano – Mas por que é que este cara resolveu fazer pós-graduação aos 55 anos de idade?! – 55?! Puxa, desde que me "apinchei" nos estudos para tentar o mestrado, eu estava me sentindo com uns 40. – O senhor já gastou uma página inteira e ainda não nos disse nada sobre seu projeto e porque escolheu a Unicamp. – Bem, é que eu estou meio velho... E leva um bocado de linhas para dar conta de 55 anos. Depois, acho que isto deixa claro que a preocupação com o trabalho do ator atravessou a minha vida, não é? – E porque no cinema? – Bem, eu sempre quis fazer cinema e, depois, eu acho que as minhas possibilidades na música já se esgotaram... Não tenho mais disponibilidade de alma para os meus parceiros desta área. – E porque no cinema seria diferente? – Na verdade, não sei... Nesta idade eu já desconfio que nada mais será diferente na vida... Mas é preciso voltar a sonhar para me sentir vivo, entende? Até porque, aos 55, é quase que uma obrigação de fazer as coisas serem diferentes – Mas estudar cinema não é fazer cinema. – Eu sei... O Jean Claude Bernadet me disse isto: quem estuda não faz cinema e vice-versa. – Vou provar o contrário: vou terminar o mestrado com uma dissertação e um filme, um documentário sobre o tema! *(riso geral)* Estão duvidando? Nunca se esqueçam que Deus protege os ignorantes! – Mas o senhor não era ateu? – Eu até tentei, mas a vida dá muitas bordoadas... Há momentos em que só apelando para Ele pra manter a coragem de seguir em frente. – Tá... E porque na UNICAMP? – Na verdade, eu sempre achei que a minha casa fosse a USP, mas como me disse a Patrícia, na USP não havia sequer a preocupação com os estudos do ator no cinema e, em Campinas, eles têm até um neologismo bonito pra designar a área: "estudos atorais". Ah! E eu também conheci o "fulano", que é aluno do doutorado lá, e este contato acabou me dando coragem para finalmente propor meu projeto de pesquisa. Confesso que o currículo do Pedro Guimarães

também me deixou muito estimulado... Acredito que a minha pesquisa sobre o trabalho de criação do ator no audiovisual pode ganhar muito nas discussões com ele. E depois, "há um tempo em que é preciso abandonar as roupas usadas, que já têm a forma do nosso corpo, e esquecer os nossos caminhos, que nos levam sempre aos mesmos lugares. É o tempo da travessia: e, se não ousarmos fazê-la, teremos ficado, para sempre, à margem de nós mesmos". – Bonito isto... É seu? – Não, tomei emprestado de outrem para impressionar vocês *(risos).* O fato é que eu sempre gostei de estudar... Gosto do embate das ideias... Sinto falta... E o mestrado vai me servir para "fazer a travessia", ensaiar uma mudança de área de atuação. Mas já não faz mais sentido voltar à graduação para isto, entende? Já passou da hora de voltar para a academia e tentar redesenhar o que ainda me resta. – Você vai estudar o preparador de atores para cinema? – Não exatamente. Isto entra como algo subsidiário na medida em que interfere no processo de criação. Minha preocupação é com o trabalho de criação dos atores, quais são os elementos que podem potencializar o trabalho de criação destes em sua relação com o diretor do audiovisual. É claro, o advento dos preparadores de elenco que passaram a integrar as equipes de filmes significativos do cinema comercial no Brasil nas duas primeiras décadas do século XXI, dão todo um frescor ao tema. Nós carecemos de um conjunto maior de estudos para investigar o assunto e esta questão da colaboração criativa do ator me instiga. Quero olhar para ela, entende? – E depois do mestrado? – Com certeza, seguir com o doutorado. Quero propor um "método" de preparação de elenco que possa servir de base para trabalhos futuros... E, claro, produzir outro filme, desta vez de ficção, aplicando o meu "método" *(sic)*... Depois, seguir a vida: estudar e produzir os mais de quinze roteiros de cinema acalentados nos arquivos do meu computador, participar de festivais, ganhar alguns prêmios, lutar muito para produzir novos filmes, falar com o mundo através deles... – Romântico isto, o senhor não acha? – Sim, sem dúvida. Mas como diz a Bethânia através do Fernando Pessoa, "somente as pessoas que nunca escreveram uma carta de amor é que são ridículas!"

Anexo 2

Lista de Filmes Brasileiros com e sem Preparador de Elenco no Período de 1995 a 2021

A tabela abaixo traz a lista dos filmes brasileiros que entraram em cartaz em salas comerciais de cinema no período de 1995 a 2021, no Brasil. Nela, há um levantamento de todos os filmes realizados com a presença de preparador(es) ou preparadora(s) de elenco. O objetivo é dimensionar o verdadeiro alcance numérico do fenômeno dos preparadores na história recente do cinema brasileiro. A pesquisa foi realizada primeiramente no site da Internet Movie Database (IMDb) e ainda está em andamento no site da Cinemateca Brasileira. O interesse por esta informação surge pelo fato de que já é recorrente entre artistas e profissionais da área do audiovisual brasileiro a ideia de que o fenômeno dos preparadores de elenco é "regra" nas produções nacionais contemporâneas. Em outras palavras, "que não se faz mais filmes e minisséries sem um preparador de elenco no Brasil de hoje". Apesar da presença deste tipo de profissional ser significativa, no sentido de ele participar de produções com boa repercussão de público e de crítica, produções, inclusive, com boa aceitação internacional, do ponto de vista dos números, o fenômeno dos preparadores ainda está longe de atingir um percentual significativo do conjunto total de filmes produzidos. No momento, faço o mesmo levantamento no site da Cinemateca, no qual somente o filme *Mutum* (2007), dirigido por Sandra Kogut, confirma a participação de Fátima Toledo como preparadora de elenco. Para todos os demais filmes que comprovadamente tiveram preparador(a) de elenco, o site da Cinemateca Brasileira não traz a informação. Até o final desta pesquisa vou levantar o motivo desta "omissão". Vamos aos dados conseguidos através do IMDb: dos 2095 filmes produzidos no Brasil que entraram em cartaz em salas de cinema entre 1995 e 2021, 1309, ou 62,48%, são filmes de ficção; 750, ou 35,80%, são filmes documentários; 35, ou 1,67%, são filmes de animação e 1, ou 0,047%, é um videomusical. Dos 1309 filmes de ficção, 176 tiveram a participação de preparador(es) ou preparadora(s) de elenco, perfazendo um total de 13,44% dos trabalhos de ficção. É um percentual surpreendentemente alto, tendo em vista que o processo com os preparadores encarece os filmes. Mas fica claro que o fenômeno não abrange a maior parte da produção audiovisual brasileira no período em questão.

Tabela de Filmes Comerciais Brasileiros com e sem Preparador de Elenco (1995 - 2021)

Na coluna intitulada "Classificação", a primeira letra maiúscula se refere à pesquisa feita no site intitulado IMDb (Intenet Movie Database). A letra "B" identifica os filmes que tiveram preparador(a) de elenco e a letra "C", os filmes que não tiveram preparador(a). A segunda letra, na mesma coluna, refere-se à pesquisa que ainda está em andamento no site da Cinemateca Brasileira. As letras "B" e "C" têm os mesmos significados. A coluna intitulada "Preparadores de Elenco" traz o nome do respectivo preparador(a) (ou dos preparadores) para cada filme. A coluna "referências" traz o endereço das páginas da internet onde a informação foi encontrada e a data do acesso.

Ano	Título	Direção	Gênero	Classificação	Preparadores de elenco	Referências
1995	A Causa Secreta	Sérgio Bianchi	Ficção	C/C		
1995	Carlota Joaquina, Princesa Do Brazil	Carla Camurati	Ficção	C/C		
1995	Carmen Miranda - Bananas Is My Business	Helena Solberg	Documentário			
1995	Cinema De Lágrimas	Nelson Pereira Dos Santos	Ficção	C/C		
1995	Efeito Ilha	Luiz Alberto Pereira	Ficção	C/C		
1995	Louco Por Cinema	André Luiz Oliveira	Ficção	C/C		
1995	Menino Maluquinho - O Filme	Helvécio Ratton	Ficção	C/C		
1995	O Mandarim	Julio Bressane	Ficção	C/C		
1995	O Quatrilho	Fábio Barreto	Ficção	C/C		
1995	Perfume De Gardênia	Guilherme De Almeida Prado	Ficção	C/C		
1995	Super Colosso	Luiz Ferré	Ficção	C/C		
1995	Sábado	Ugo Giorgetti	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
1995	Terra Estrangeira	Daniela Thomas/Walter Salles	Ficção	C/C		

1995	Yndio Do Brasil	Sylvio Back	Documentário			
1996	A Felicidade É...	José Roberto Torero/Cecílio Neto/Jorge Furtado/José Pedro Goulart	Ficção	C/C		
1996	As Meninas	Emiliano Ribeiro	Ficção	C/C		
1996	Cassiopéia	Clóvis Vieira	Animação			
1996	Como Nascem Os Anjos	Murilo Salles	Ficção	C/C		
1996	Corisco E Dadá	Rosemberg Cariry	Ficção	C/C		
1996	Doces Poderes	Lucia Murat	Ficção	C/C		
1996	Fica Comigo	Tizuka Yamasaki	Ficção	C/C		
1996	Jenipapo	Monique Gardenberg	Ficção	C/C		
1996	Mil E Uma	Suzana De Moraes	Ficção	C/C		
1996	O Cego Que Gritava Luz	João Batista De Andrade	Ficção	C/C		
1996	O Corpo	José Antônio Garcia	Ficção	C/C		
1996	O Guarani	Norma Bengell	Ficção	C/C		
1996	O Judeu	Jom Tob Azulay	Ficção	C/C		
1996	O Monge E A Filha Do Carrasco	Walter Lima Junior	Ficção	C/C		
1996	Quem Matou Pixote?	José Joffily	Ficção	C/C		
1996	Sombras De Julho	Marco Altberg	Ficção	C/C		
1996	Tieta Do Agreste	Cacá Diegues	Ficção	C/C		
1996	Todos Os Corações Do Mundo	Murilo Salles	Documentário			
1997	A Ostra E O Vento	Walter Lima Junior	Ficção	C/C		
1997	Anahy De Las Misiones	Sérgio Silva	Ficção	C/C		

1997	Baile Perfumado	Lírio Ferreira/Paulo Caldas	Ficção	C/C		
1997	Buena Sorte	Tânia Lamarca	Ficção	C/C		
1997	Crede-Mi	Bia Lessa/Dany Roland	Ficção	C/C		
1997	Ed Mort	Alain Fresnot	Ficção	C/C		
1997	Guerra De Canudos	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
1997	Lua De Outubro	Henrique De Freitas Lima	Ficção	C/C		
1997	Miramar	Julio Bressane	Ficção	C/C		
1997	Navalha Na Carne	Neville D'Almeida	Ficção	C/C		
1997	O Amor Está No Ar	Amylton De Oliveira	Ficção	C/C		
1997	O Cangaceiro	Anibal Massaini Neto	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
1997	O Homem Nu	Hugo Carvana	Ficção	C/C		
1997	O Noviço Rebelde	Tizuka Yamasaki	Ficção	C/C		
1997	O Que É Isso Companheiro?	Bruno Barreto	Ficção	C/C		
1997	O Sertão Das Memórias	José Araújo	Documentário			
1997	O Velho - A História De Luiz Carlos Prestes	Toni Venturi	Documentário			
1997	Os Matadores	Beto Brant	Ficção	C/C		
1997	Pequeno Dicionário Amoroso	Sandra Werneck	Ficção	C/C		
1997	Silvino Santos - O Cineasta Da Selva	Aurélio Michelis	Documentário	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)

1997	Um Céu De Estrelas	Tata Amaral	Ficção	C/C		
1998	A Grande Noitada	Denoy De Oliveira	Ficção	C/C		
1998	Alô	Mara Mourão	Ficção	C/C		
1998	Amor E Cia	Helvécio Ratton	Ficção	C/C		
1998	Amores	Domingos De Oliveira	Ficção	C/C		
1998	Ação Entre Amigos	Beto Brant	Ficção	C/C		
1998	Bahia De Todos Os Sambas	Leon Hirszman/Paulo César Saraceni	Documentário			
1998	Bela Donna	Fábio Barreto	Ficção	C/C		
1998	Bocage - O Triunfo Do Amor	Djalma Limongi Batista	Ficção	C/C		
1998	Boleiros, Era Uma Vez O Futebol	Ugo Giorgetti	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
1998	Central Do Brasil	Walter Salles	Ficção	B/C	B)Fátima Toledo	B) CARDOSO, Maurício - Interpretar a Vida, Viver o Cinema - São Paulo: LiberArts, 2014. (08/06/23)
1998	Cinderela Bahiana	Conrado Sanchez	Ficção	C/C		
1998	Como Ser Solteiro	Rosane Svartman	Ficção	C/C		
1998	Coração Iluminado	Hector Babenco	Ficção	C/C		
1998	For All - O Trampolim Da Vitória	Buza Ferraz/Luiz Carlos Lacerda	Ficção	C/C		
1998	Kenoma	Eliane Caffé	Ficção	C/C		
1998	La Serva Padrona	Carla Camurati	Ficção	C/C		
1998	Menino Maluquinho 2 - A Aventura	Fabrízia Alves Pinto/Fernando Meirelles	Ficção	C/C		
1998	O Toque Do Oboé	Cláudio Macdowell	Ficção	C/C		

1998	Policarpo Quaresma - Herói Do Brasil	Paulo Thiago	Ficção	C/C		
1998	Simão, O Fantasma Trapalhão	Paulo Aragão	Ficção	C/C		
1998	Terra Do Mar	Eduardo Caron/Mirella Martinelli	Documentário			
1998	Traição	Arthur Fontes/Claudio Torres/José Henrique Fonseca	Ficção	C/C		
1998	Tudo É Brasil	Rogério Sganzerla	Documentário			
1999	A Hora Mágica	Guilherme De Almeida Prado	Ficção	C/C		
1999	Até Que A Vida Nos Separe	José Zaragoza	Ficção	C/C		
1999	Caminho Dos Sonhos	Luca Amberg	Ficção	C/C		
1999	Castelo Rá-Tim-Bum, O Filme	Cao Hamburger	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
1999	Contos De Lygia E Morte	Del Rangel	Ficção	C		
1999	Dois Córregos	Carlos Reichenbach	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
1999	Fé	Ricardo Dias	Documentário			
1999	Histórias Do Flamengo	Alexandre Niemyer	Documentário			
1999	Mauá - O Imperador E O Rei	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
1999	Mário	Hermano Penna	Ficção	C/C		
1999	No Coração Dos Deuses	Geraldo Moraes	Ficção	C/C		

1999	Nós Que Aqui Estamos Por Vós Esperamos	Marcelo Masagão	Documentário			
1999	O Primeiro Dia	Daniela Thomas/Walter Salles	Ficção	C/C		
1999	O Trapalhão E A Luz Azul	Alexandre Boury/Paulo Aragão	Ficção	C/C		
1999	O Tronco	João Batista De Andrade	Ficção	C/C		
1999	O Viajante	Paulo César Saraceni	Ficção	C/C		
1999	Orfeu	Cacá Diegues	Ficção	C/C		
1999	Os Carvoeiros	Nigel Noble	Documentário			
1999	Outras Estórias	Pedro Bial	Ficção	C/C		
1999	Paixão Perdida	Walter Hugo Khouri	Ficção	C/C		
1999	Por Trás Do Pano	Luiz Villaça	Ficção	C/C		
1999	Santo Forte	Eduardo Coutinho	Documentário			
1999	São Jerônimo	Julio Bressane	Ficção	C/C		
1999	Tiradentes	Oswaldo Caldeira	Ficção	C/C		
1999	Um Copo De Cólera	Aluizio Abranches	Ficção	C/C		
1999	Uma Aventura Do Zico	Antonio Carlos Da Fontoura	Ficção	C/C		
1999	Xuxa Requebra	Tizuka Yamasaki	Ficção	C/C		
1999	Zoando Na Tv	José Alvarenga Jr.	Ficção	C		
2000	A Terceira Morte De Joaquim Bolivar	Flávio Cândido	Ficção	C/C		
2000	Amélia	Ana Carolina	Ficção	C/C		
2000	Através Da Janela	Tata Amaral	Ficção	C		
2000	Bossa Nova	Bruno Barreto	Ficção	C/C		
2000	Cronicamente Inviável	Sérgio Bianchi	Ficção	C/C		

2000	Cruz E Sousa - O Poeta Do Desterro	Sylvio Back	Ficção	C/C		
2000	Estorvo	Ruy Guerra	Ficção	C		
2000	Eu, Tu, Eles	Andrucha Waddington	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2000	Gêmeas	Andrucha Waddington	Ficção	C/C		
2000	Hans Staden	Luiz Alberto Pereira	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2000	Iremos A Beirute	Marcus Moura	Ficção	C/C		
2000	Minha Vida Em Suas Mãos	José Antônio Garcia	Ficção	C/C		
2000	O Auto Da Compadecida	Guel Arraes	Ficção	C/C		
2000	O Dia Da Caça	Alberto Graça	Ficção	C		
2000	O Rap Do Pequeno Príncipe Contra As Almas Sebosas	Marcelo Luna/Paulo Caldas	Documentário			
2000	Oriundi	Ricardo Bravo	Ficção	C		
2000	Os Três Zuretas	Cecílio Neto	Ficção	C/C		
2000	Pierre Verger: Mensageiro Entre Dois Mundos	Lula Buarque De Hollanda	Documentário			
2000	Quase Nada	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
2000	Tolerância	Carlos Gerbase	Ficção	B/C	B) Lisa Becker	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0207163/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (14/06/23)
2000	Um Certo Dorival Caymmi	Aluisio Didier	Documentário			

2000	Villa Lobos - Uma Vida De Paixão	Zelito Viana	Ficção	C/C		
2000	Xuxa Popstar	Paulo Sérgio Almeida/Tizuka Yamasaki	Ficção	C/C		
2001	2000 Nordestes	David França Mendes/Sandra Magalhães Delgado/Vicente Amorim	Documentário			
2001	A Hora Marcada	Marcelo Taranto	Ficção	C/C		
2001	A Partilha	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2001	Abril Despedaçado	Walter Salles	Ficção	B/C	B) Rossella Terranova	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0291003/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/23)
2001	Amores Possíveis	Sandra Werneck	Ficção	C/C		
2001	Anésia - Um Vôo No Tempo	Ludmila Ferolla	Documentário			
2001	As Feras	Walter Hugo Khouri	Ficção	C		
2001	Babilônia 2000	Eduardo Coutinho	Documentário			
2001	Barra 68 - Sem Perder A Ternura	Vladimir Carvalho	Documentário			
2001	Bicho De Sete Cabeças	Laís Bodanzky	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2001	Brava Gente Brasileira	Lucia Murat	Ficção	C/C		
2001	Bufo & Spallanzani	Flávio Ramos Tambellini	Ficção	C		
2001	Caramuru - A Invenção Do Brasil	Guel Arraes	Ficção	C/C		
2001	Condenado À Liberdade	Emiliano Ribeiro	Ficção	C		

2001	Copacabana	Carla Camurati	Ficção	C/C		
2001	Domésticas, O Filme	Fernando Meirelles/Nando Olival	Ficção	C/C		
2001	Lavoura Arcaica	Luiz Fernando Carvalho	Ficção	C/C		
2001	Memórias Póstumas	André Klotzel	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2001	Nelson Gonçalves	Elizeu Ewald	Documentário			
2001	Netto Perde Sua Alma	Beto Souza/Tabajara Ruas	Ficção	C/C		
2001	O Casamento De Louise	Betse De Paula	Ficção	C/C		
2001	O Chamado De Deus	José Joffily	Documentário			
2001	O Grilo Feliz	Walbercy Ribas	Animação			
2001	O Sonho De Rose, 10 Ano Depois	Tetê Moraes	Documentário			
2001	O Xangô De Baker Street	Miguel Faria Jr.	Ficção	C/C		
2001	Senta A Pua!	Erik De Castro	Documentário			
2001	Tainá - Uma Aventura Na Amazônia	Sérgio Bloch/Tânia Lamarca	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	
2001	Tônica Dominante	Lina Chamie	Ficção	C/C		
2001	Um Anjo Trapalhão	Alexandre Boury/Marcelo Travesso	Ficção	C		
2001	Xuxa E Os Duendes	Paulo Sérgio Almeida/Rogério Gomes	Ficção	C/C		
2002	A Paixão De Jacobina	Fábio Barreto	Ficção	C/C		
2002	As Três Marias	Aluizio Abranches	Ficção	C/C		

2002	Avassaladoras	Mara Mourão	Ficção	C/C		
2002	Bellini E A Esfinge	Roberto Santucci	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2002	Cidade De Deus	Fernando Meirelles	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo / B) Nara Sakarê	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23) / B) Sitb : https://www.imdb.com/title/tt0317248/fullcredits/?ref_=tt_ql_1(12/06/23)
2002	Dias De Nietzsche Em Turim	Julio Bressane	Ficção	C/C		
2002	Duas Vezes Com Helena	Mauro Farias	Ficção	C/C		
2002	Edifício Master	Eduardo Coutinho	Documentário			
2002	Eu Não Conhecia Tururu	Florinda Bolkan	Ficção	C/C		
2002	Gregório De Mattos	Ana Carolina	Ficção	C/C		
2002	Houve Uma Vez Dois Verões	Jorge Furtado	Ficção	C		
2002	Invasor	Beto Brant	Ficção	C		
2002	Janela Da Alma	João Jardim/Walter Carvalho	Documentário			
2002	Lara	Ana Maria Magalhães	Ficção	C/C		
2002	Latitude Zero	Toni Venturi	Ficção	C/C		
2002	Madame Satã	Karim Aïnouz	Ficção	C/C		
2002	Nem Gravata, Nem Honra	Marcelo Masagão	Documentário			
2002	O Príncipe	Ugo Giorgetti	Ficção	C		
2002	Onde A Terra Acaba	Sérgio Machado	Documentário			

2002	Poeta De Sete Faces	Paulo Thiago	Documentário			
2002	Rocha Que Voa	Eryk Rocha	Documentário			
2002	Sonhos Tropicais	André Sturm	Ficção	C/C		
2002	Surf Adventures	Arthur Fontes	Documentário			
2002	Timor Lorosae - O Massacre Que O Mundo Não Viu	Lucélia Santos	Documentário			
2002	Uma Onda No Ar	Helvécio Ratton	Ficção	C/C		
2002	Uma Vida Em Segredo	Suzana Amaral	Ficção	C/C		
2002	Viva São João	Andrucha Waddington	Documentário			
2002	Xuxa E Os Duendes 2	Paulo Sérgio Almeida/Rogério Gomes	Ficção	C/C		
2002	Ônibus 174	José Padilha	Documentário			
2003	Acquaria	Flávia Moraes	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0380165/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (12/11/23)
2003	Amarelo Manga	Claudio Assis	Ficção	C/C		
2003	Apolônio Brasil, Campeão Da Alegria	Hugo Carvana	Ficção	C/C		
2003	As Alegres Comadres	Leila Hipólito	Ficção	C/C		
2003	Banda De Ipanema - Folia De Albino	Paulo César Saraceni	Documentário			
2003	Carandiru	Hector Babenco	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Bilme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)

2003	Casseta & Planeta - A Taça Do Mundo É Nossa	Lula Buarque De Hollanda	Ficção	C/C		
2003	Cristina Quer Casar	Luiz Villaça	Ficção	C/C		
2003	Desmundo	Alain Fresnot	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo / Nara Sakarê	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2003	Deus É Brasileiro	Cacá Diegues	Ficção	C/C		
2003	Didi, O Cupido Trapalhão	Alexandre Boury/Paulo Aragão	Ficção	C		
2003	Dois Perdidos Numa Noite Suja	José Joffily	Ficção	C/C		
2003	Dom	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2003	Durval Discos	Anna Muylaert	Ficção	C/C		
2003	Histórias Do Olhar	Isa Albuquerque	Ficção	C/C		
2003	Ilha Rá-Tim-Bum Em O Martelo De Vulcano	Eliana Fonseca	Ficção	C/C		
2003	Lisbela E O Prisioneiro	Guel Arraes	Ficção	C/C		
2003	Maria, Mãe Do Filho De Deus	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2003	Nelson Freire	João Moreira Salles	Documentário			
2003	O Caminho Das Nuvens	Vicente Amorim	Ficção	C/C		
2003	O Homem Do Ano	José Henrique Fonseca	Ficção	C/C		
2003	O Homem Que Copiava	Jorge Furtado	Ficção	C		

2003	Os Normais - O Filme	José Alvarenga Jr.	Ficção	C/C		
2003	Paulinho Da Viola - Meu Tempo É Hoje	Izabel Jaguaribe	Documentário			
2003	Rua Seis Sem Número	João Batista De Andrade	Ficção	C/C		
2003	Seja O Que Deus Quiser	Murilo Salles	Ficção	C/C		
2003	Separações	Domingos De Oliveira	Ficção	C/C		
2003	Um Passaporte Húngaro	Sandra Kogut	Documentário			
2003	Xuxa Abracadabra	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2003	Zico, O Filme	Elizeu Ewald	Documentário			
2004	1,99 - Um Supermercado Que Vende Palavras	Marcelo Masagão	Ficção	C		
2004	33	Kiko Goifman	Documentário			
2004	A Cartomante	Pablo Uranga/Wagner De Assis	Ficção	C/C		
2004	A Dona Da História	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2004	Benjamim	Monique Gardenberg	Ficção	C		
2004	Cama De Gato	Alexandre Stockler	Ficção	C		
2004	Cazuza - O Tempo Não Para	Sandra Werneck/Walter Carvalho	Ficção			
2004	Cine Gibi Da Turma Da Mônica - O Filme	José Márcio Nicolosi	Animação			
2004	Como Fazer Um Filme De Amor	José Roberto Torero	Ficção	C/C		

2004	Concerto Campestre	Henrique De Freitas Lima	Ficção	C/C		
2004	Contra Todos	Roberto Moreira	Ficção	B-II-c/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2004	De Passagem	Ricardo Elias	Ficção	C/C		
2004	Didi Quer Ser Criança	Alexandre Boury/Reynaldo Boury	Ficção	C/C		
2004	Entreatos	João Moreira Salles	Documentário			
2004	Espelho D'Água - Uma Viagem No Rio São Francisco	Marcus Vinicius Cezar	Ficção	C/C		
2004	Evandro Teixeira - Instantâneos Da Realidade	Paulo Fontenelle	Documentário			
2004	Fala Tu	Guilherme Coelho	Documentário			
2004	Filme De Amor	Julio Bressane	Ficção	C/C		
2004	Fábio Fabuloso	Antônio Ricardo/Pedro Cesar/Ricardo Bocão	Documentário			
2004	Garotas Do Abc	Carlos Reichenbach	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2004	Glauber O Filme, Labirinto Do Brasil	Silvio Tendler	Documentário			
2004	Irmãos De Fé	Moacyr Góes	Ficção	C		
2004	Justiça	Maria Augusta Ramos	Documentário			
2004	Lost Zweig	Sylvio Back	Ficção	C		
2004	Língua - Vidas Em Português	Victor Lopes	Documentário			

2004	Meu Tio Matou Um Cara	Jorge Furtado	Ficção	B/C	B) Lisa Becker	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0416979/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2004	Motoboys - Vida Loca	Caito Ortiz	Ficção	C		
Nina	Heitor Dhalia	Eliane Caffé	Ficção	C/C		
2004			Ficção	C		
2004	Noite De São João	Sérgio Silva	Ficção	C/C		
2004	O Outro Lado Da Rua	Marcos Bernstein	Ficção	C/C		
2004	O Prisioneiro Da Grade De Ferro	Paulo Sacramento	Documentário			
2004	O Vestido	Paulo Thiago	Ficção	C/C		
2004	Olga	Jayme Monjardim	Ficção	C		
2004	Onde Anda Você	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
2004	Pelé Eterno	Anibal Massaini Neto	Documentário			
2004	Peões	Eduardo Coutinho	Documentário			
2004	Procuradas	José Frazão/Zeca Pires	Ficção	C/C		
2004	Querido Estranho	Ricardo Pinto E Silva	Ficção	C		
2004	Raízes Do Brasil	Nelson Pereira Dos Santos	Documentário			
2004	Redentor	Cláudio Torres	Ficção	C/C		
2004	Rio De Jano	Anna Azevedo/Eduardo Souza Lima/Renata Baldi	Documentário			
2004	Samba Riachão	Jorge Alfredo	Documentário			
2004	Sexo, Amor E Traição	Jorge Fernando	Ficção	C/C		
2004	Um Show De Verão	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2004	Viva Sapato!	Luiz Carlos Lacerda	Ficção	C		
2004	Viva Voz	Paulo Morelli	Ficção	C/C		

2004	Xuxa E O Tesouro Da Cidade Perdida	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2004	À Margem Da Imagem	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2005	2 Filhos De Francisco: A História De Zezé Di Camargo E Luciano	Breno Silveira	Ficção	B/C	B) Laís Corrêa	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0439547/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (19/06/23)
2005	A Pessoa É Para O Que Nasce	Roberto Berliner	Documentário			
2005	As Vidas De Maria	Renato Barbieri	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/name/nm1063669/ (08/06/23)
2005	Bendito Fruto	Sergio Goldenberg	Ficção	B/C	B) Enrique Diaz	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0439460/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2005	Bens Confiscados	Carlos Reichenbach	Ficção	C/C		
2005	Cabra-Cega	Toni Venturi	Ficção	C		
2005	Casa De Areia	Andrucha Waddington	Ficção	C/C		
2005	Celeste & Estrela	Betse De Paula	Ficção	C/C		
2005	Cidade Baixa	Sérgio Machado	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2005	Cinema, Aspirinas E Urubus	Marcelo Gomes	Ficção	C		
2005	Coisa De Mulher	Eliana Fonseca	Ficção	C/C		
2005	Coisa Mais Linda	Paulo Thiago	Documentário			
2005	Confronto Final	Alonso Gonçalves	Ficção	C/C		

2005	Diário De Um Novo Mundo	Paulo Nascimento	Ficção	C/C		
2005	Doutores Da Alegria	Mara Mourão	Documentário			
2005	Eliana Em O Segredo Dos Golfinhos	Eliana Fonseca	Ficção	C		
2005	Extremo Sul	Monica Schmiedt/Sylvestre Campe	Documentário			
2005	Feminices	Domingos De Oliveira	Ficção	C/C		
2005	Filhas Do Vento	Joel Zito Araújo	Ficção	C		
2005	Gaijin Ama - Me Como Sou	Tizuka Yamasaki	Ficção	C/C		
2005	Garrincha, Estrela Solitária	Milton Alencar Jr	Ficção	C/C		
2005	Harmada	Maurice Capovilla	Ficção	C		
2005	Jogo Subterrâneo - Underground Games	Roberto Gervitz	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0870090/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2005	Mais Uma Vez Amor	Rosane Svartman	Ficção	C/C		
2005	Mensageiras Da Luz - Parteiras Da Amazônia	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2005	Moro No Brasil	Mika Kaurismaki	Documentário			
2005	Morro Da Conceição	Cristiana Grumbach	Documentário			
2005	O Casamento De Romeu E Julieta	Bruno Barreto	Ficção	C/C		

2005	O Coronel E O Lobisome m	Maurício Farias	Ficção	C/C		
2005	O Cárcere E A Rua	Liliana Sulzbach	Documentário			
2005	O Diabo A Quatro	Alice De Andrade	Ficção	C/C		
2005	O Fim E O Princípio	Eduardo Coutinho	Documentário			
2005	O Signo Do Caos	Rogério Sganzerla	Ficção	C		
2005	Preto E Branco	Carlos Nader	Documentário			
2005	Preto No Branco	Ronaldo German	Ficção	C		
2005	Quanto Vale Ou É Por Quilo ?	Sérgio Bianchi	Ficção	C/C		
2005	Quase Dois Irmãos	Lucia Murat	Ficção	C/C		
2005	Sal De Prata	Carlos Gerbase	Ficção	C/C		
2005	Soldado De Deus	Sérgio Sanz	Documentário			
2005	Sou Feia Mas Tô Na Moda	Denise Garcia	Documentário			
2005	Tainá 2 - A Aventura Continua	Mauro Lima	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2005	Vida De Menina	Helena Solberg	Ficção	C		
2005	Vinícius	Miguel Faria Jr.	Documentário			
2005	Vlado: 30 Anos Depois	João Batista De Andrade	Documentário			
2005	Vocação Do Poder	Eduardo Escorel/José Joffily	Documentário			
2005	Xuxinha E Guto Contra Os Monstros Do Espaço	Clewerson Saremba/Moacyr Góes	Animação			
2006	1972	José Emílio Rondeau	Ficção	C/C		

2006	A Concepção	José Eduardo Belmonte	Ficção	C/C		
2006	A Conspiraçã o Do Silêncio	Ronaldo Duque	Ficção	C/C		
2006	A Festa De Margarette	Renato Falcão	Ficção	C		
2006	A Ilha Do Terrível Rapaterra	Ariane Porto	Ficção	C/C		
2006	A Mochila Do Mascate	Antonia Ratto/Gabriela Greeb	Documentário			
2006	A Máquina	João Falcão	Ficção	C/C		
2006	A Odisséia Musical De Gilberto Mendes	Carlos De Moura Ribeiro Mendes	Documentário			
2006	A Oitava Cor Do Arco-Íris	Amauri Tangará	Ficção	C/C		
2006	Achados E Perdidos	José Joffily	Ficção	C		
2006	Acredite, Um Espírito Baixou Em Mim	Jorge Moreno	Ficção	C/C		
2006	Anjos Do Sol	Rudi Lagemann	Ficção	B/C	B) Paloma Riani	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0847154/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2006	Boleiros 2	Ugo Giorgetti	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2006	Brasília 18%	Nelson Pereira Dos Santos	Ficção	C		
2006	Brilhante	Conceição Senna	Documentário			
2006	Cafundó	Clóvis Bueno/Paulo Betti	Ficção	C		
2006	Cafuné	Bruno Vianna	Ficção	C		

2006	Canta Maria	Francisco Ramalho Jr.	Ficção	C/C		
2006	Carnaval, Bexiga, Funk E Sombrinha	Marcus Vinícius Faustini	Documentário			
2006	Casseta E Planeta - Seus Problemas Acabaram	José Lavigne	Ficção	C/C		
2006	Cerro Do Jarau	Beto Souza	Ficção	C/C		
2006	Crime Delicado	Beto Brant	Ficção	B/C	B) Maurício Paron preparou a atriz Lilian Taublib	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0478525/?ref_=nm_flmg_t_31_act
2006	Depois Daquele Baile	Roberto Bomtempo	Ficção	C/C		
2006	Dia De Festa	Toni Venturi	Documentário			
2006	Didi, O Caçador De Tesouros	Marcus Figueiredo	Ficção	C		
2006	Do Luto À Luta	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2006	Do Outro Lado Do Rio	Lucas Bambozzi	Documentário			
2006	Dom Helder Camara - O Santo Rebelde	Erika Bauer	Documentário			
2006	Estamira	Marcos Prado	Documentário			
2006	Eu Me Lembro	Edgard Navarro	Ficção	C/C		
2006	Família Alcântara	Daniel Solá Santiago/Lilian Solá Santiago	Documentário			
2006	Fica Comigo Esta Noite	João Falcão	Ficção	C/C		
2006	Gatão De Meia Idade	Antonio Carlos Da Fontoura	Ficção	C/C		

2006	Ginga – A Alma Do Futebol Brasileiro	Hank Levine/Marcelo Machado/Tocha Alves	Documentário			
2006	Helena Meireles A Dama Da Viola	Francisco De Paula	Documentário			
2006	Incuráveis	Gustavo Acioli	Ficção	C/C		
2006	Intervalo Clandestino	Eryk Rocha	Documentário			
2006	Irma Vap - O Retorno	Carla Camurati	Ficção	C/C		
2006	Meninas	Sandra Werneck	Documentário			
2006	Moacir Arte Bruta	Walter Carvalho	Documentário			
2006	Muito Gelo E Dois Dedos D'Água	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2006	Mulheres Do Brasil	Malu De Martino	Ficção	C/C		
2006	No Meio Da Rua	Antonio Carlos Da Fontoura	Ficção	C		
2006	Nzinga	Octávio Bezerra	Documentário			
2006	O Amigo Invisível	Maria Letícia	Ficção	C		
2006	O Ano Em Que Meus Pais Saíram De Férias	Cao Hamburger	Ficção	C/C		
2006	O Cavaleiro Didi E A Princesa Lili	Marcus Figueiredo	Ficção	C		
2006	O Céu De Suely	Karim Aïnouz	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2006	O Dia Em Que O Brasil Esteve Aqui	Caito Ortiz	Documentário			

2006	O Homem Pode Voar - A Saga De Santos Dumont	Nelson Hoineff	Documentário			
2006	O Maior Amor Do Mundo	Cacá Diegues	Ficção	C/C		
2006	O Sol - Caminhando Contra O Vento	Tetê Moraes	Documentário			
2006	O Veneno Da Madrugada	Ruy Guerra	Ficção	C/C		
2006	Olhar Estrangeiro	Lucia Murat	Documentário			
2006	Outra Memória	Chico Faganello	Ficção	C		
2006	Se Eu Fosse Você	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2006	Solo Dios Sabe	Carlos Bolado	Ficção	C/C		
2006	Sonhos E Desejos	Marcelo Santiago	Ficção	C/C		
2006	Soy Cuba, O Mamute Siberiano	Vicente Ferraz	Documentário			
2006	Tapete Vermelho	Luiz Alberto Pereira	Ficção	C/C		
2006	Tow In Surfing	Jorge Guimarães/Rosaldo Cavalcanti	Documentário			
2006	Trair E Coçar É Só Começar	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2006	Um Craque Chamado Divino	Penna Filho	Documentário			
2006	Veias E Vinhos: Uma História Brasileira	João Batista De Andrade	Ficção	C/C		
2006	Vestido De Noiva	Joffre Rodrigues	Ficção	C/C		
2006	Vinho De Rosas	Elza Cataldo	Ficção	C/C		

2006	Wood & Stock: Sexo, Orégano E Rock	Otto Guerra	Animação			
2006	Xuxa Gêmeas	Jorge Fernando	Ficção	C/C		
2006	Zuzu Angel	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
2006	Zé Pureza	Marcelo Ernandez	Documentário			
2006	Árido Movie	Lírio Ferreira	Ficção	B-I/C	B) Miriam Muniz: preparadora de Suyane Moreira	B) Wikipedia: https://pt.wikipedia.org/wiki/Suyane_Moreira (10/06/2023)
2007	3 Efes	Carlos Gerbase	Ficção	C		
2007	3 Irmãos De Sangue	Ângela Patrícia Reiniger	Documentário			
2007	500 Almas	Joel Pizzini	Documentário			
2007	A Casa De Alice	Chico Teixeira	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2007	A Grande Família - O Filme	Maurício Farias	Ficção	C/C		
2007	A História Das Três Marias	Silvana Soares/Zackia Resende	Ficção	C/C		
2007	A Turma Da Mônica Em Uma Aventura No Tempo	Maurício De Sousa	Animação			
2007	A Via Láctea	Lina Chamie	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2007	Aboio	Marília Rocha	Documentário			
2007	Antônia	Tata Amaral	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/name/nm1063669/ (08/06/23)
2007	As Tentações Do Irmão Sebastião	José Araújo	Ficção	C/C		

2007	Baixio Das Bestas	Claudio Assis	Ficção	B/C	B) Marcelia Cartaxo e Zezita Matos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0982849/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2007	Batismo De Sangue	Helvécio Ratton	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2007	Bem-Vindo A São Paulo	Leon Cakoff	Documentário			
2007	Brasileirinho	Mika Kaurismaki	Documentário			
2007	Brichos	Paulo Munhoz/Tadao Miaqui	Animação			
2007	Caixa Dois	Bruno Barreto	Ficção	C/C		
2007	Caparaó	Flavio Frederico	Documentário			
2007	Carreiras	Domingos De Oliveira	Ficção	C		
2007	Cartola	Hilton Lacerda/Lírio Ferreira	Documentário			
2007	Cidade Dos Homens	Paulo Morelli	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0870090/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2007	Conceição - Autor Bom É Autor Morto	Daniel Caetano/Guilherme Sarmiento/Samantha Ribeiro	Ficção	C/C		
2007	Cão Sem Dono	Beto Brant/Renato Ciasca	Ficção	C/C		
2007	Em Trânsito	Henri Gervaiseau	Documentário			
2007	Encontro Com Milton Santos Ou: O Mundo Global Visto Do Lado De Cá	Silvio Tendler	Documentário			
2007	Esses Moços	José Araripe Jr.	Ficção	C/C		

2007	Fabricando Tom Zé	Décio Matos Júnior	Documentário			
2007	Faixa De Areia	Daniela Kallmann/Flávia Lins E Silva	Documentário			
2007	Gigante - Como O Inter Conquistou O Mundo	Gustavo Spolidoro	Documentário			
2007	Grupo Corpo 30 Anos - Uma Família Brasileira	Fábio Barreto	Documentário			
2007	Histórias Do Rio Negro	Luciano Cury	Documentário			
2007	Hércules 56	Silvio Da-Rin	Documentário			
2007	I Hate São Paulo	Dardo Toledo Barros	Ficção	C		
2007	Inacreditável - A Batalha Dos Aflitos	Beto Souza	Documentário			
2007	Inesquecível	Paulo Sérgio Almeida	Ficção	C/C		
2007	Jogo De Cena	Eduardo Coutinho	Documentário			
2007	Maria Bethânia - Pedrinha De Aruanda	Andrucha Waddington	Documentário			
2007	Mestre Bimba - A Capoeira Iluminada	Luiz Fernando Goulart	Documentário			
2007	Meteoro	Diego De La Texera	Ficção	C/C		

2007	Mutum	Sandra Kogut	Ficção	B/B	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23) / Site Cinemateca: https://bases.cinemateca.org.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=p&nextAction=lnk&exprSearch=ID=036373&format=detailed.pft#1
2007	Noel - Poeta Da Vila	Ricardo Van Steen	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo / Christian Duurvoort	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)/Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0438329/fullcredits/?ref_=tt_cl_smhttps://www.imdb.com/title/tt0438329/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2007	Nossa Senhora De Caravaggio	Fábio Barreto	Ficção	C		
2007	Não Por Acaso	Philippe Barcinsk	Ficção	B/C	B) Sergio Penna / Christian Duurvoort	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)/O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2007	O Cheiro Do Ralo	Heitor Dhalia	Ficção	C/C		
2007	O Dono Do Mar	Odorico Mendes	Ficção	C		
2007	O Engenho De Zé Lins	Vladimir Carvalho	Documentário			
2007	O Fim Do Sem Fim	Beto Magalhães/Cao Guimarães/Lucas Bambozzi	Documentário			

2007	O Homem Que Desafiou O Diabo	Moacyr Góes	Ficção	C/C		
2007	O Longo Amanhecer - Cinebiografia De Celso Furtado	José Mariani	Documentário			
2007	O Magnata	Johnny Araújo	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0857177/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2007	O Mundo Em Duas Voltas	David Schurman	Documentário	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes
2007	O Passado	Hector Babenco	Ficção	C/C		
2007	O Passageiro - Segredos De Adulto	Flávio Ramos Tambellini	Ficção	C/C		
2007	O Quinze	Jurandir Oliveira	Ficção	C		
2007	Os 12 Trabalhos	Ricardo Elias	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2007	Os Porralokinhas	Lui Farias	Ficção	C/C		
2007	Oscar Niemeyer - A Vida É Um Sopro	Fabiano Maciel	Documentário			
2007	Pampulha Ou A Invenção Do Mar De Minas	Oswaldo Caldeira	Documentário			
2007	Person	Marina Person	Documentário			
2007	Podecrer!	Arthur Fontes	Ficção	C/C		

2007	Porto Alegre – Meu Canto No Mundo	Cícero Aragon/Jaime Lerner	Documentário			
2007	Pqd	Guilherme Coelho	Documentário			
2007	Primo Basílio	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2007	Pro Dia Nascer Feliz	João Jardim	Documentário			
2007	Proibido Proibir	Jorge Durán	Ficção	C/C		
2007	Querô	Carlos Cortez	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0945383/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2007	Remissão	Silvio Coutinho	Ficção	C/C		
2007	Sambando Nas Brasas, Morô?	Elizeu Ewald	Documentário			
2007	Saneamento Básico, O Filme	Jorge Furtado	Ficção	C/C		
2007	Santiago	João Moreira Salles	Documentário			
2007	Sem Controle	Cris D'Amato	Ficção	C		
2007	Serras Da Desordem	Andrea Tonacci	Ficção	C/C		
2007	Tropa De Elite	José Padilha	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2007	Viúva Rica Solteira Não Fica	José Fonseca E Costa	Ficção	C/C		
2007	Xuxa Em Sonho De Menina	Rudi Lagemann	Ficção	C		
2007	À Margem Do Concreto	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2007	Ó Pai, Ó	Monique Gardenberg	Ficção	C/C		
2007	Ódiquê?	Felipe Joffily	Ficção	C		

2008	1958, O Ano Em Que O Mundo Descobriu O Brasil	José Carlos Asberg	Documentário			
2008	5 Frações De Uma Quase História	Armando Mendz/Cristiano Abud/Cris Azzi/Guilherme Fiúza Zenha/Lucas Gontijo/Thales Bahia	Ficção	C		
2008	A Dança Da Vida	Juan Zapata	Documentário			
2008	A Guerra Dos Rocha	Jorge Fernando	Ficção	C		
2008	A Margem Da Linha	Gisella Callas	Documentário			
2008	A Mulher Do Meu Amigo	Cláudio Torres	Ficção	C		
2008	A Outra Margem	Luis Filipe Rocha	Ficção	C/C		
2008	Ainda Orangotangos	Gustavo Spolidoro	Ficção	C/C		
2008	Andarilho	Cao Guimarães	Documentário			
2008	As Filhas De Chiquita	Priscilla Brasil	Documentário			
2008	Bezerra De Menezes - O Diário De Um Espírito	Glauber Filho/Joe Pimentel	Ficção	C		
2008	Bodas De Papel	André Sturm	Ficção	C/C		
2008	Brigada Pára-Quedista	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2008	Café Dos Maestros	Miguel Kohan	Documentário			
2008	Cana Quente	Luiz Alberto Zakir	Ficção	C		
2008	Casa Da Mãe Joana	Hugo Carvana	Ficção	C/C		

2008	Castelar E Nelson Dantas No País Dos Generais	Carlos Alberto Prates Correia	Documentário			
2008	Chega De Saudade	Laís Bodanzky	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2008	Cleópatra	Julio Bressane	Ficção	C/C		
2008	Condor	Roberto Mader	Documentário			
2008	Corpo	Rossana Foglia/Rubens Rewald	Ficção	C/C		
2008	Deserto Feliz	Paulo Caldas	Ficção	C		
2008	Devoção	Sérgio Sanz	Documentário			
2008	Dias E Noites	Beto Souza	Ficção	C/C		
2008	Dot.Com	Luís Galvão Teles	Ficção	C		
2008	Encarnaçã o Do Demônio	José Mojica Marins	Ficção	C		
2008	Ensaio Sobre A Cegueira	Fernando Meirelles	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) Site IMBd: https://www.imdb.com/title/tt0861689/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2008	Entre Lençóis	Gustavo Nieto Roa	Ficção	C/C		
2008	Era Uma Vez...	Breno Silveira	Ficção	C/C		
2008	Estômago	Marcos Jorge	Ficção	C/C		
2008	Falsa Loura	Carlos Reichenbach	Ficção	C		
2008	Feliz Natal	Selton Mello	Ficção	C/C		
2008	Fim Da Linha	Gustavo Steinberg	Ficção	C/C		
2008	Fronteira	Rafael Conde	Ficção	C		
2008	Garoto Cósmico	Alê Abreu	Animação			
2008	Iluminados	Cristina Leal	Documentário			
2008	Juventude	Domingos De Oliveira	Ficção	C/C		
2008	Juízo	Maria Augusta Ramos	Documentário			

2008	L.A.P.A	Cavi Borges/Emílio Domingos	Documentário			
2008	Linha De Passe	Daniela Thomas/Walter Salles	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) CARDOSO, Maurício - Interpretar a Vida, Viver o Cinema - São Paulo: LiberArts, 2014.
2008	Maré, Nossa História De Amor	Lucia Murat	Ficção	B-II/C	B) Christian Duurvoort (Não creditado no Site IMDb)	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2008	Memória Para Uso Diário	Beth Formaggini	Documentário			
2008	Meu Brasil	Daniela Broitman	Documentário			
2008	Meu Nome Não É Johnny	Mauro Lima	Ficção	C/C		
2008	Meu Nome É Dindi	Bruno Safadi	Ficção	C		
2008	Mulheres Sexo Verdades Mentiras	Euclydes Marinho	Ficção	C/C		
2008	Musicagen	Edu Felistoque/Nereu Cerdeira	Documentário			
2008	Nome Próprio	Murilo Salles	Ficção	C/C		
2008	Nossa Vida Não Cabe Num Opala	Reinaldo Pinheiro	Ficção	C		
2008	O Aborto Dos Outros	Carla Gallo	Documentário			
2008	O Banheiro do Papa	Cesar Charlone/Enrique Fernandez	Ficção	B/C	Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0482901/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2008	O Demoninho De Olhos Pretos	Haroldo Marinho Barbosa	Ficção	C		
2008	O Guerreiro Didi E A Ninja Lili	Marcus Figueiredo	Ficção	C		

2008	O Mistério Da Estrada De Sintra	Jorge Paixão Da Costa	Ficção	C/C		
2008	O Mistério Do Samba	Carolina Jabor/Lula Buarque De Hollanda	Documentário			
2008	O Retorno	Rodolfo Nanni	Documentário			
2008	O Sal Da Terra	Eloi Pires Ferreira	Ficção	C		
2008	O Signo Da Cidade	Carlos Alberto Riccelli	Ficção	C/C		
2008	O Tempo E O Lugar	Eduardo Escorel	Documentário			
2008	Olho De Boi	Hermano Penna	Ficção	C/C		
2008	Onde Andará Dulce Veiga?	Guilherme De Almeida Prado	Ficção	C/C		
2008	Orquestra Dos Meninos	Paulo Thiago	Ficção	C		
2008	Os Desafinados	Walter Lima Junior	Ficção	C/C		
2008	Otávio E As Letras	Marcelo Masagão	Ficção	C		
2008	Panair Do Brasil	Marco Altberg	Documentário			
2008	Pan-Cinema Permanente	Carlos Nader	Documentário			
2008	Pequenas Histórias	Helvécio Ratton	Ficção	C		
2008	Pindorama - A Verdadeira História Dos Sete Anões	Leo Crivellare/Lula Queiroga/Roberto Berliner	Documentário			
2008	Polaróides Urbanas	Miguel Falabella	Ficção	C/C		
2008	Pretérito Perfeito	Gustavo Pizzi	Documentário			
2008	Quarta B	Marcelo Galvão	Ficção	C		
2008	Romance	Guel Arraes	Ficção	C		

2008	Romance Do Vaqueiro Voador	Manfredo Caldas	Documentário			
2008	Sexo Com Amor?	Wolf Maya	Ficção	C/C		
2008	Show De Bola	Alexander Pickl	Ficção	C/C		
2008	Terra Vermelha	Marco Bechis	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1054674/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2008	Valsa Para Bruno Stein	Paulo Nascimento	Ficção	C/C		
2008	Vingança	Paulo Pons	Ficção	C		
2008	Última Parada - 174	Bruno Barreto	Ficção	C/C		
2009	1983.. O Ano Azul	Carlos Gerbase	Documentário			
2009	23 Anos Em 7 Segundos: 1977 - O Fim Do Jejum Corinthiano	Di Moretti/Julio Xavier	Documentário			
2009	A Erva Do Rato	Julio Bressane	Ficção	C		
2009	A Festa Da Menina Morta	Matheus Nachtergaele	Ficção	C/C		
2009	A Ilha Da Morte	Wolney Oliveira	Ficção	C		
2009	A Morte Inventada - Alienação Parental	Alan Minas	Documentário			
2009	A Mulher Invisível	Cláudio Torres	Ficção	C		
2009	Adagio Sostenuto	Pompeu Aguiar	Ficção	C		
2009	Alô, Alô, Terezinha!	Nelson Hoineff	Documentário			
2009	Anabazys	Joel Pizzini/Paloma Rocha	Documentário			

2009	Apenas O Fim	Matheus Souza	Ficção	C		
2009	As Cantoras Do Rádio	Gil Baroni	Documentário			
2009	Aventuras Do Surf Ii	Roberto Moura	Documentário			
2009	Batatinha Poeta Do Samba	Marcelo Rabelo	Documentário			
2009	Bela Noite Para Voar	Zelito Viana	Ficção	C		
2009	Besouro	João Daniel Tikhomiroff	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2009	Br3 - A Peça	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2009	Br3 - O Documentário	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2009	Budapeste	Walter Carvalho	Ficção	C/C		
2009	Cidadão Boilesen	Chaim Litewski	Documentário			
2009	Cinderelas, Lobos E Um Príncipe Encantado	Joel Zito Araújo	Documentário			
2009	Cine Cocoricó: As Aventuras Na Cidade	Fernando Gomes	Animação			
2009	Contratempo - Uma Valsa Da Dor	Malu Mader/Mini Kerti	Documentário			
2009	Coração Vagabundo	Fernando Grostein Andrade	Documentário			
2009	Corpo Do Rio	Izabel Jaguaribe/Olívia Guimarães	Documentário			
2009	Divã	José Alvarenga Jr.	Ficção	C		
2009	Do Começo Ao Fim	Aluizio Abranches	Ficção	C		

2009	Doce De Coco	Penna Filho	Ficção	C/C		
2009	Eliezer Batista - O Engenheiro Do Brasil	Victor Lopes	Documentário			
2009	Embarque Imediato	Allan Fiterman	Ficção	C		
2009	Entre A Luz E A Sombra	Luciana Burlamaqui	Documentário			
2009	Entre Os Dedos	Frederico Serra/Tiago Guedes	Ficção	C/C		
2009	Estórias De Trancoso	Augusto Sevá	Ficção	C		
2009	Fiel - O Filme	Andrea Pasquini	Documentário			
2009	Filmefobia	Kiko Goifman	Ficção	C		
2009	Flordelis - Basta Uma Palavra Para Mudar	Anderson Corrêa/Marco Antônio Ferraz	Docudrama	C/C		
2009	Fumando Espero	Adriana Dutra	Documentário			
2009	Garapa	José Padilha	Documentário			
2009	Herbert De Perto	Pedro Bronz/Roberto Berliner	Documentário			
2009	Hotel Atlântico	Suzana Amaral	Ficção	C/C		
2009	Jean Charles	Henrique Goldman	Ficção	C		
2009	Kfz-1348	Gabriel Mascaro/Marcelo Pedroso	Documentário			
2009	Loki - Arnaldo Baptista	Paulo Henrique Fontenelle	Documentário			
2009	Manhã Transfigurada	Sérgio De Assis Brasil	Ficção	C/C		

2009	Mesa De Bar Onde Tudo Acontece	Kleber Paredes/Marcelo Campos De Almeida/Ron Knighten/Sylvio Augusto Do Rego Barros Reis	Ficção	C		
2009	Mistéryos	Beto Carminatti/Pedro Merege	Ficção	C/C		
2009	Moscou	Eduardo Coutinho	Documentário			
2009	Nada Vai Nos Separar	Saturnino Rocha	Documentário			
2009	Naufrágio - Mistério E Morte Na Catástrofe Do Príncipe De Astúrias	Edu Sallouti	Documentário			
2009	No Meu Lugar	Eduardo Valente	Ficção	B/C	B) Pedro Freire	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/diretor-preparador-de-elenco-roteirista/pedro-freire (08/06/23)
2009	O Contador De Histórias	Luiz Villaça	Ficção	C/C		
2009	O Diário De Sintra	Paula Gaitán	Documentário			
2009	O Fim Da Picada	Christian Saghaard	Ficção	C/C		
2009	O Grilo Feliz E Os Insetos Gigantes	Rafael Ribas/Walbercy Ribas	Animação			
2009	O Menino Da Porteira	Jeremias Moreira Filho	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1334026/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2009	O Milagre De Santa Luzia	Sergio Roizenblit	Documentário			

2009	Os Normais 2	José Alvarenga Jr.	Ficção	C/C		
2009	Ouro Negro	Isa Albuquerque	Ficção	C/C		
2009	Palavra (En)Cantada	Helena Solberg	Documentário			
2009	Patativa Do Assaré - Ave Poesia	Rosemberg Cariry	Documentário			
2009	Paulo Gracindo - O Bem Amado	Gracindo Júnior	Documentário			
2009	Praça Saens Peña	Vinícius Reis	Ficção	C		
2009	Quanto Dura O Amor?	Roberto Moreira	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2009	Salve Geral	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
2009	Se Eu Fosse Você 2	Daniel Filho	Ficção	C		
2009	Se Nada Mais Der Certo	José Eduardo Belmonte	Ficção	C/C		
2009	Sem Fio	Tristan Aronovich	Ficção	C/C		
2009	Senhores Do Vento	Isabella Nicolas	Documentário			
2009	Simonal - Ninguém Sabe O Duro Que Dei	Calvito Leal/Claudio Manoel/Micael Langer	Documentário			
2009	Som E Fúria	Fernando Meirelles	Ficção	C/C		
2009	Tempos De Paz	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2009	Titãs - A Vida Até Parece Uma Festa	Branco Mello/Oscar Rodrigues Alves	Documentário			
2009	Topografia De Um Desnudo	Teresa Aguiar	Ficção	C/C		

2009	Um Homem De Moral	Ricardo Dias	Documentário			
2009	Um Lobisomem Na Amazônia	Ivan Cardoso	Ficção	C/C		
2009	Um Romance De Geração	David França Mendes	Ficção	C/C		
2009	Vamos Subir, Leão	Marcos Luiz Bittencourt	Documentário			
2009	Velhas Guardas	Joatan Vilela Berbel	Documentário			
2009	Verônica	Maurício Farias	Ficção	C/C		
2009	Waldick, Sempre No Meu Coração	Patrícia Pillar	Documentário			
2009	Xuxa Em O Mistério De Feiurinha	Tizuka Yamasaki	Ficção	C/C		
2009	Zico Na Rede	Paulo Roscio	Documentário			
2009	À Deriva	Heitor Dhalia	Ficção	C/C		
2009	É Proibido Fumar	Anna Muylaert	Ficção	C/C		
2010	400 Contra 1 – A História Do Comando Vermelho	Caco Souza	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1781755/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2010	5X Favela – Agora Por Nós Mesmos	Cacá Diegues/Cacau Amaral/Cadu Barcelos/Luciana Bezerra/Luciano Vidigal/Manaíra Carneiro/Rodrigo Felha/Wagner Novais	Ficção	B/C	B) Camila Amado	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/atriz-preparador-de-elenco/camila-amado (08/06/23)
2010	A Alma Do Osso	Cao Guimarães	Documentário			
2010	A Casa Verde	Paulo Nascimento	Ficção	C		

2010	A Falta Que Me Faz	Marília Rocha	Documentário			
2010	A Guerra Dos Vizinhos	Rubens Xavier	Ficção	C		
2010	A Suprema Felicidade	Arnaldo Jabor	Ficção	C/C		
2010	Acácio	Marília Rocha	Documentário			
2010	Amor Por Acaso	Marcio Garcia	Ficção	C		
2010	Antes Que O Mundo Acabe	Ana Luiza Azevedo	Ficção	C		
2010	Ao Sul De Setembro	Amauri Tangará	Ficção	C/C		
2010	Aparecida, O Milagre	Tizuka Yamasaki	Ficção	C		
2010	As Cartas Psicografadas Por Chico Xavier	Cristiana Grumbach	Documentário			
2010	As Melhores Coisas Do Mundo	Laís Bodanzky	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2010	B1 - Tenório Em Pequim	Eduardo Hunter Moura/Felipe Braga	Documentário			
2010	Bellini E O Demônio	Marcelo Galvão	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/name/nm1063669/ (08/06/23)
2010	Cabeça A Prêmio	Marco Ricca	Ficção	C/C		
2010	Caro Francis	Nelson Hoineff	Documentário			
2010	Chico Xavier	Daniel Filho	Ficção	C/C		
2010	Cidade De Plástico	Yu Lik-Wai	Ficção	C/C		
2010	Cildo	Gustavo Rosa De Moura	Documentário			
2010	Como Esquecer	Malu De Martino	Ficção	C/C		

2010	Depois De Ontem, Antes De Amanhã	Christine Liu	Documentário			
2010	Doce Brasil Holandês	Monica Schmiedt	Documentário			
2010	Dzi Croquettes	Raphael Alvarez/Tatiana Issa	Documentário			
2010	Elevado 3.5	João Sodré/Maíra Bühler/Paulo Pastorelo	Documentário			
2010	Elza	Izabel Jaguaribe	Documentário			
2010	Em Teu Nome	Paulo Nascimento	Ficção	C		
2010	Eu E Meu Guarda-Chuva	Toni Vanzolini	Ficção	C		
2010	Federal	Erik De Castro	Ficção	C/C		
2010	Fluidos	Alexandre Carvalho	Ficção	C		
2010	Grêmio 10X0	Beto Souza	Documentário			
2010	High School Musical - O Desafio	César Rodrigues	Ficção	C		
2010	Histórias De Amor Duram Apenas 90 Minutos	Paulo Halm	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2010	Insolação	Daniela Thomas/Felipe Hirsch	Ficção	C/C		
2010	Jards Macalé - Um Morcego Na Porta Principal	Marco Abujamra	Documentário			
2010	José E Pilar	Miguel Gonçalves Mendes	Documentário			
2010	Lula, O Filho Do Brasil	Fábio Barreto	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)

2010	Luto Como Mãe	Luis Carlos Nascimento	Documentário			
2010	Léo E Bia	Oswaldo Montenegro	Ficção	C/C		
2010	Meu Mundo Em Perigo	José Eduardo Belmonte	Ficção	C/C		
2010	Morgue Story - Sangue, Baiacu E Quadrinhos	Paulo Biscaia Filho	Ficção	C/C		
2010	Muita Calma Nessa Hora	Felipe Joffily	Ficção	C		
2010	Netto E O Domador De Cavalos	Tabajara Ruas	Ficção	C		
2010	Nosso Lar	Wagner De Assis	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2010	O Abraço Corporativo	Ricardo Kauffman	Documentário			
2010	O Amor Segundo B. Schianberg	Beto Brant	Ficção	C/C		
2010	O Bem Amado	Guel Arraes	Ficção	C		
2010	O Grão	Petrus Cariry	Ficção	C/C		
2010	O Homem Que Engarrafava Nuvens	Lírio Ferreira	Documentário			
2010	O Sol Do Meio-Dia	Eliane Caffé	Ficção	C/C		
2010	Olhos Azuis	José Joffily	Ficção	C/C		
2010	Os Famosos E Os Duendes Da Morte	Esmir Filho	Ficção	C/C		
2010	Os Inquilinos	Sérgio Bianchi	Ficção	C/C		
2010	Pachamama	Eryk Rocha	Documentário			

2010	Programa Casé – O Que A Gente Não Inventa, Não Existe	Estevão Ciavatta	Documentário			
2010	Quincas Berro D'Água	Sérgio Machado	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2010	Reflexões De Um Liquidificador	André Klotzel	Ficção	B/C	B) Maria Silvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1442578/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2010	Rita Cadillac, A Lady Do Povo	Toni Venturi	Documentário			
2010	Segurança Nacional	Roberto Carminati	Ficção	C/C		
2010	Soberano – Seis Vezes São Paulo	Carlos Nader/Mauricio Arruda	Documentário			
2010	Solo	Ugo Giorgetti	Ficção	C/C		
2010	Sonhos Roubados	Sandra Werneck	Ficção	C/C		
2010	Supremacia Vermelha	Fabiano De Souza	Documentário			
2010	Só Dez Por Cento É Mentira	Pedro Cezar	Documentário			
2010	Terra Deu, Terra Come	Rodrigo Siqueira	Documentário			
2010	Terras	Maya Da-Rin	Documentário			
2010	Todo Poderoso: O Filme - 100 Anos De Timão	André Garolli/Ricardo Aidar	Documentário			

2010	Tropa De Elite 2	José Padilha	Ficção	B/C	B)Fátima Toledo / Vinicius Faria Zinn (assistente)	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2010	Um Lugar Ao Sol	Gabriel Mascaro	Documentário			
2010	Uma Noite Em 67	Renato Terra/Ricardo Calil	Documentário			
2010	Utopia E Barbárie	Silvio Tendler	Documentário			
2010	Viajo Porque Preciso, Volto Porque Te Amo	Karim Aïnouz/Marcelo Gomes	Ficção	C/C		
2010	Vida Sobre Rodas	Daniel Baccaro	Documentário			
2011	180º	Eduardo Vaisman	Ficção	C/C		
2011	4 X Timão - A Conquista Do Tetra	Di Moretti	Documentário			
2011	A Alegria	Felipe Bragança/Marina Meliande	Ficção	C/C		
2011	A Antropóloga	Zeca Pires	Ficção	C/C		
2011	A Casa De Sandro	Gustavo Beck	Documentário			
2011	A Falta Que Nos Move	Christiane Jatahy	Ficção	C/C		
2011	A Fuga Da Mulher Gorila	Felipe Bragança	Ficção	C/C		
2011	A Última Estrada Da Praia	Fabiano De Souza	Ficção	C		
2011	Além Da Estrada	Charly Braun	Ficção	CC		
2011	Amanhã Nunca Mais	Tadeu Jungle	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O atror imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2011	Amor?	João Jardim	Ficção	C/C		

2011	As Canções	Eduardo Coutinho	Documentário			
2011	As Doze Estrelas	Luiz Alberto Pereira	Ficção	C		
2011	As Mães De Chico Xavier	Glauber Filho/Halder Gomes	Ficção	C/C		
2011	Assalto Ao Banco Central	Marcos Paulo	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2011	Avenida Brasília Formosa	Gabriel Mascaro	Documentário			
2011	Bahêa Minha Vida	Marcio Cavalcante	Documentário			
2011	Belair	Bruno Safadi/Noa Bressane	Documentário			
2011	Bollywood Dream – O Sonho Bollywoodiano	Beatriz Seigner	Ficção	C		
2011	Brasil Animado	Mariana Caltabiano	Animação			
2011	Broder	Jeferson De	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2011	Bruna Surfistinha	Marcus Baldini	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2011	Capitães Da Areia	Cecília Amado	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1828148/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2011	Chantal Akerman, De Cá	Gustavo Beck/Leonardo Luiz Ferreira	Documentário			
2011	Cilada.Com	José Alvarenga Jr.	Ficção	C		
2011	Corpos Celestes	Fernando Severo/Marcos Jorge	Ficção	C/C		

2011	Cortina De Fumaça	Rodrigo Mac Niven	Documentário			
2011	Corumbiara	Vincent Carelli	Documentário			
2011	Crítico	Kleber Mendonça Filho	Documentário			
2011	Dawson Isla 10	Miguel Littin	Ficção	C		
2011	De Pernas Pro Ar	Roberto Santucci	Ficção	C/C		
2011	Desaparecidos	David Schurman	Ficção	C/C		
2011	Desassossego	Felipe Bragança	Ficção	C		
2011	Desenrola	Rosane Svartman	Ficção	C/C		
2011	Diário De Uma Busca	Flavia Castro	Documentário			
2011	Domingos	Maria Ribeiro	Documentário			
2011	Duas Mulheres	João Mário Grilo	Ficção	C		
2011	E Aí Hendrix?	Pedro Paulo Carneiro/Roberto Lamounier	Documentário			
2011	Elvis E Madona	Marcelo Laffitte	Ficção	C/C		
2011	Embargo	António Ferreira	Ficção	C		
2011	Estamos Juntos	Toni Venturi	Ficção	C/C		
2011	Estrada Para Ythaca	Guto Parente/Luiz Pretti/Pedro Diógenes/Ricardo Pretti	Ficção	C/C		
2011	Estrada Real Da Cachaça	Pedro Urano	Documentário			
2011	Eu Eu Eu José Lewgoy	Cláudio Kahns	Documentário			
2011	Família Braz – Dois Tempos	Dorrit Harazim	Documentário			
2011	Família Vende Tudo	Alain Fresnot	Ficção	C/C		

2011	Filhos De João, Admirável Mundo Novo Baiano	Henrique Dantas	Documentário			
2011	Inversão	Edu Felistoque	Ficção	C		
2011	Jardim Das Folhas Sagradas	Pola Ribeiro	Ficção	C		
2011	Leite E Ferro	Claudia Priscilla	Documentário			
2011	Lixo Extraordinário	Karen Harley/João Jardim/Lucy Walker	Documentário			
2011	Lope	Andrucha Waddington	Ficção	C		
2011	Malu De Bicicleta	Flávio Ramos Tambellini	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb : https://www.imdb.com/title/tt3455238/fullcredits/?ref_=tt_ql_1(12/06/23)
2011	Mamonas Para Sempre	Cláudio Kahns	Documentário			
2011	Marcha Da Vida	Jessica Sanders	Documentário			
2011	Meu País	André Ristum	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/name/nm1063669/ (08/06/23)
2011	Morro Do Céu	Gustavo Spolidoro	Documentário			
2011	Mulatas! Um Tufão Nos Quadris	Walmor Pamplona	Documentário			
2011	Natimorto	Paulo Machline	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1522189/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/23)
2011	No Olho Da Rua	Rogério Corrêa	Ficção	C		
2011	Não Se Pode Viver Sem Amor	Jorge Durán	Ficção	C/C		
2011	Não Se Preocupe, Nada Vai Dar Certo	Hugo Carvana	Ficção	C/C		

2011	O Céu Sobre Os Ombros	Sérgio Borges	Ficção	C/C		
2011	O Filme Dos Espíritos	André Marouço/Michel Dubret	Ficção	C/C		
2011	O Homem Do Futuro	Cláudio Torres	Ficção	C/C		
2011	O Mineiro E O Queijo	Helvécio Ratton	Documentário			
2011	O Palhaço	Selton Mello	Ficção	C/C		
2011	O Samba Que Mora Em Mim	Georgia Guerra-Peixe	Documentário			
2011	O Último Voo Do Flamingo	João Ribeiro	Ficção	C		
2011	Onde Está A Felicidade?	Carlos Alberto Riccelli	Ficção	C/C		
2011	Os 3	Nando Olival	Ficção	C/C		
2011	Os Monstros	Guto Parente/Luiz Pretti/Pedro Diógenes/Ricardo Pretti	Ficção	C/C		
2011	Os Residentes	Thiago Mata Machado	Ficção	C/C		
2011	Pacific	Marcelo Pedroso	Documentário			
2011	Palavra Cantada 3D	Carlos Eduardo Magalhães/Marcelo Siqueira	Videomusical			
2011	Ponto Final	Marcelo Taranto	Ficção	C		
2011	Porta A Porta – A Política Em Dois Tempos	Marcelo Brennand	Documentário			
2011	Prova De Artista	José Joffily	Documentário			
2011	Qualquer Gato	Tomas Portella	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2011	Quebradeiras	Evaldo Mocarzel	Documentário			

2011	Quebrando O Tabu	Fernando Grostein Andrade	Documentário			
2011	Reidy, A Construção Da Utopia	Ana Maria Magalhães	Documentário			
2011	Riscado	Gustavo Pizzi	Ficção	C/C		
2011	Rock Brasília - Era De Ouro	Vladimir Carvalho	Documentário			
2011	Rádio Nacional	Paulo Roscio	Documentário			
2011	Sequestro	Jorge Wolney Atalla	Documentário			
2011	Simples Mortais	Mauro Giuntini	Ficção	C		
2011	Solidão E Fé	Tatiana Lohmann	Documentário			
2011	Tancredo Neves - A Travessia	Silvio Tendler	Documentário			
2011	Todo Mundo Tem Problemas Sexuais	Domingos De Oliveira	Ficção	C/C		
2011	Top Models – Um Conto De Fadas Brasileiro	Richard Luiz	Documentário			
2011	Trabalhar Cansa	Juliana Rojas/Marco Dutra	Ficção	C		
2011	Transcendendo Lynch	Marcos Andrade	Documentário			
2011	Transeunte	Eryk Rocha	Ficção	C		
2011	Um Assalto De Fé	Cibele Amaral	Ficção	C		
2011	Uma Professora Muito Maluquinha	César Rodrigues	Ficção	C/C		
2011	Vips	Toniko Melo	Ficção	C		

2011	Vips - Histórias Reais De Um Mentiroso	Mariana Caltabiano	Documentário			
2011	Walachai	Rejane Zilles	Documentário			
2011	À Margem Do Lixo	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2012	31 Minutos – O Filme	Álvaro Díaz/Pedro Peirano	Ficção	C/C		
2012	5 X Pacificação	Cadu Barcelos/Luciano Vidigal/Rodrigo Felha/Wagner Novais	Documentário			
2012	A Música Segundo Tom Jobim	Dora Jobim/Nelson Pereira Dos Santos	Documentário			
2012	A Novela Das Oito	Odilon Rocha	Ficção	C		
2012	Antônio Conselheiro – O Taumaturgo Dos Sertões	José Walter Lima	Ficção	C		
2012	Argus Montenegro E A Instabilidade Do Tempo Forte	Pedro Isaias Lucas	Documentário			
2012	As Aventuras De Agamenon, O Repórter	Victor Lopes	Ficção	C		
2012	Astro, Uma Fábula Urbana Em Um Rio De Janeiro Mágico	Paula Trabulsi	Ficção	C		

2012	Até Que A Sorte Nos Separe	Roberto Santucci	Ficção	C/C		
2012	Billi Pig	José Eduardo Belmonte	Ficção	C/C		
2012	Boca	Flavio Frederico	Ficção	C/C		
2012	Brichos - A Floresta É Nossa	Paulo Munhoz	Animação			
2012	Cara Ou Coroa	Ugo Giorgetti	Ficção	C		
2012	Circular	Adriano Esturilho/Aly Muritiba/Bruno De Oliveira/Diego Florentino/Fábio Allon	Ficção	C		
2012	Clementina De Jesus - Rainha Quelé	Werinton Kermes	Documentário			
2012	Cocoricó Conta Clássicos	Fernando Gomes	Animação			
2012	Constantino	Otavio Cury	Documentário			
2012	Construção	Carolina Sá	Documentário			
2012	Contos Gauchescos	Henrique De Freitas Lima	Ficção	C/?		
2012	Coração Do Samba	Theresa Jessouroun	Documentário			
2012	Corações Sujos	Vicente Amorim	Ficção	C		
2012	Curitiba Zero Grau	Eloi Pires Ferreira	Ficção	C		
2012	De Pernas Pro Ar 2	Roberto Santucci	Ficção	C		
2012	Dia De Preto	Daniel Mattos/Marcial Renato/Marcos Felipe	Ficção	C		
2012	Dino Cazzola – Uma Filmografia De Brasília	Andrea Prates/Cleisson Vidal	Documentário			
2012	Disparos	Juliana Reis	Ficção	C		

2012	Dois Coelhos	Afonso Poyart	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2012	E A Vida Continua	Paulo Figueiredo	Ficção	CC		
2012	E Aí, Comeu?	Felipe Joffily	Ficção	C/C		
2012	Era Uma Vez Eu, Verônica	Marcelo Gomes	Ficção	C/C		
2012	Espia Só	Saturnino Rocha	Documentário			
2012	Eu Receberia As Piores Notícias Dos Seus Lindos Lábios	Beto Brant/Renato Ciasca	Ficção	C		
2012	Expedicionários	Otavio Cury	Documentário			
2012	Febre Do Rato	Claudio Assis	Ficção	C		
2012	Futuro Do Pretérito: Tropicalismo Now!	Francisco Cesar Filho/Ninho Moraes	Documentário			
2012	Girimunho	Clarissa Campolina/Helvécio Marins Jr.	Ficção	C/C		
2012	Gonzaga - De Pai Para Filho	Breno Silveira	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2012	Heleno	José Henrique Fonseca	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2012	Histórias Que Só Existem Quando Lembradas	Julia Murat	Ficção	C/C		
2012	Hotxuá	Gringo Cardia/Leticia Sabatella	Documentário			

2012	Ibitipoca, Droba Pra Lá	Felipe Scaldini	Documentário			
2012	Infância Clandestina	Benjamin Ávila	Ficção	C/C		
2012	Luto Em Luta	Pedro Serrano	Documentário			
2012	Luz Nas Trevas - A Volta Do Bandido Da Luz Vermelha	Ícaro Martins/Helena Ignez	Ficção	C/C		
2012	Marcelo Yuka No Caminho Das Setas	Daniela Broitman	Documentário			
2012	Marighella	Isa Grinspum Ferraz	Documentário			
2012	Menos Que Nada	Carlos Gerbase	Ficção	C/C		
2012	Muito Além Do Peso	Estela Renner	Documentário			
2012	Mulher À Tarde	Affonso Uchôa	Ficção	C		
2012	Mãe E Filha	Petrus Cariry	Ficção	C/C		
2012	Na Estrada - On The Road	Walter Salles	Ficção	B/?	B) Nicole Barré (preparador de elenco infantil)	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt0337692/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/23)
2012	O Contestado – Restos Mortais	Sylvio Back	Documentário			
2012	O Diário De Tati	Mauro Farias	Ficção	C/C		
2012	O Homem Que Não Dormia	Edgard Navarro	Ficção	C/C		
2012	O Liberdade	Cintia Langie/Rafael Andreazza	Documentário			
2012	O Manuscrito Perdido	José Barahona	Documentário			
2012	Onde A Coruja Dorme	Marcia Derraik/Simplicio Neto	Documentário			

2012	Os Penetras	Andrucha Waddington	Ficção	C/C		
2012	Paralelo 10	Silvio Da-Rin	Documentário			
2012	Paraísos Artificiais	Marcos Prado	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2012	Peixonauta : Agente Secreto Da O.S.T.R.A	Celia Serra/Kiko Mistrorigo	Animação			
2012	Ponto Org	Patrícia Moran	Ficção	C		
2012	Quem Se Importa?	Mara Mourão	Documentário			
2012	Raul, O Início, O Fim E O Meio	Evaldo Mocarzel/Walter Carvalho	Documentário			
2012	Reis E Ratos	Mauro Lima	Ficção	C		
2012	Romance De Formação	Julia De Simone	Documentário			
2012	Sagrado Segredo	André Luiz Oliveira	Documentário			
2012	Santos, 100 Anos De Futebol Arte	Lina Chamie	Documentário			
2012	Soberano 2 – A Heróica Conquista Do Mundial De 2005	Carlos Nader/Mauricio Arruda	Documentário			
2012	Sudoeste	Eduardo Nunes	Ficção	C		
2012	São Paulo Companhia De Dança	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2012	Testemunha 4	Marcelo Grabowsky	Documentário			
2012	Totalmente Inocentes	Rodrigo Bittencourt	Ficção	C/C		
2012	Tropicália	Marcelo Machado	Documentário			

2012	Um Homem Qualquer	Caio Vecchio	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2012	Uma Longa Viagem	Lucia Murat	Documentário			
2012	Vale Dos Esquecidos	Maria Raduan	Documentário			
2012	Violeta Foi Para O Céu	Andrés Wood	Ficção	C		
2012	Virando Bicho	Alexandre Carvalho/Silvia Fraiha	Documentário			
2012	Vou Rifar Meu Coração	Ana Rieper	Documentário			
2012	Xingu	Cao Hamburger	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort / Maria Sílvia Siqueira Campos (voice coach)	https://www.imdb.com/title/tt2142055/fullcredits/?ref_=tt_ql_1
2012	À Beira Do Caminho	Breno Silveira	Ficção	C		
2012	Área Q	Gerson Sanginitto	Ficção	C		
2013	A Alma Da Gente	David Meyer/Helena Solberg	Documentário			
2013	A Batalha Do Passinho	Emílio Domingos	Documentário			
2013	A Busca	Luciano Moura	Ficção	C/C		
2013	A Cidade É Uma Só?	Adirley Queirós	Documentário			
2013	A Coleção Invisível	Bernard Attal	Ficção	C		
2013	A Floresta De Jonathas	Sergio Andrade	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2530738/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2013	A Luz Do Tom	Nelson Pereira Dos Santos	Documentário			
2013	A Memória Que Me Contam	Lucia Murat	Ficção	C		

2013	A Nave - Uma Viagem Com A Jazz Sinfônica De São Paulo	Luiz Otavio De Santi	Documentário			
2013	A Sorte Em Suas Mãos	Daniel Burman	Ficção	C		
2013	A Última Estação	Márcio Curi	Ficção	C		
2013	Amazônia Desconhecida	Daniel Augusto/Eduardo Rajabally	Documentário			
2013	América – Uma História Portuguesa	João Nuno Pinto	Ficção	C/C		
2013	Angie	Marcio Garcia	Ficção	B/C	B) Aaron Speiser	Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt1922679/?ref_=nm_flmg_t_2_dr(17/0623)
2013	Anita E Garibaldi	Alberto Rondalli/Rubens Gennaro	Ficção	C		
2013	Artigas - La Redota	Cesar Charlone	Ficção	B/?	B) Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1820494/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/23)
2013	As Hiper Mulheres	Carlos Fausto/Leonardo Sette/Takumã Kuikuro	Documentário			
2013	As Horas Vulgares	Rodrigo De Oliveira/Vitor Graize	Ficção	C		
2013	Até Que A Sorte Nos Separe 2	Roberto Santucci	Ficção	C		
2013	Boa Sorte, Meu Amor	Daniel Aragão	Ficção	C		
2013	Bonitinha, Mas Ordinária	Moacyr Góes	Ficção	C		
2013	Caleuche, O Chamado Do Mar	Jorge Olguín	Ficção	C		

2013	Carreras	Salete Machado	Ficção	(?)/?	OBS: Não foi encontrada a informação da ficha técnica deste filme	Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6448324/?ref_=fn_al_tt_2 (17/06/23)
2013	Casa Da Mãe Joana 2	Hugo Carvana	Ficção	C		
2013	Chamada A Cobrar	Anna Muylaert	Ficção	C		
2013	Cidade Cinza	Guilherme Valiengo/Marcelo Mesquita	Documentário			
2013	Cine Holliúdy	Halder Gomes	Ficção	C		
2013	Colegas	Marcelo Galvão	Ficção	C		
2013	Coração Do Brasil	Daniel Solá Santiago	Documentário			
2013	Corda Bamba, História De Uma Menina Equilibrista	Eduardo Goldenstein	Ficção	C		
2013	Cores	Francisco Garcia	Ficção	C		
2013	Corpo Presente	Marcelo Toledo/Paolo Gregori	Ficção	C		
2013	Cru	Jimi Figueiredo	Ficção	C		
2013	Crô - O Filme	Bruno Barreto	Ficção	C/C		
2013	Cuica De Santo Amaro	Joel De Almeida/Josias Pires	Documentário			
2013	Doce Amianto	Guto Parente/Uirá Dos Reis	Ficção	C/C		
2013	Doméstica	Gabriel Mascaro	Documentário			
2013	Dores De Amores	Raphael Vieira	Ficção	C		
2013	Dossiê Jango	Paulo Henrique Fontenelle	Documentário			
2013	Educação Sentimental	Julio Bressane	Ficção	C		
2013	Elena	Petra Costa	Documéntario/ Documentário			
2013	Ensaio	Tânia Lamarca	Ficção	C/C		

2013	Esse Amor Que Nos Consome	Allan Ribeiro	Ficção	C		
2013	Eu Não Faço A Menor Ideia Do Que Eu Tô Fazendo Com A Minha Vida	Matheus Souza	Ficção	C		
2013	Faroeste Caboclo	René Sampaio	Ficção	B/C	B) Sergio Penna	B) Site Filme B: http://www.filmeb.com.br/quem-e-quem/preparador-de-elenco/sergio-penna (08/06/23)
2013	Filme Jardim Atlântico	Jura Capela	Ficção	C		
2013	Fla X Flu - 40 Minutos Antes Do Nada	Renato Terra	Documentário			
2013	Flores Raras	Bruno Barreto	Ficção	C/C		
2013	Fora Do Figurino	Paulo Pélico	Documentário			
2013	Fragmentos De Paixão	Iara Cardoso	Documentário			
2013	Francisco Brennand	Mariana Brennand Fortes	Documentário			
2013	Giovanni Improtta	José Wilker	Ficção	C		
2013	Habi, A Estrangeira	Maria Florencia Alvarez	Ficção	C		
2013	Hijab, Mulheres De Véu	Paulo Halm	Documentário			
2013	Hoje	Tata Amaral	Ficção	C		
2013	Jorge Mautner - O Filho Do Holocausto	Heitor D'Alincourt/Pedro Bial	Documentário			
2013	Juan E A Bailarina	Raphael Aguinaga	Ficção	C		
2013	Kátia	Karla Holanda	Documentário			

2013	Laura	Fellipe Gamarano Barbosa	Documentário			
2013	Lira Paulistana E A Vanguarda Paulista	Riba De Castro	Documentário			
2013	Mais Uma Canção	Alexandre Derlam/Rene Goya Filho	Documentário			
2013	Margaret Mee E A Flor Da Lua	Malu De Martino	Documentário			
2013	Mataram Meu Irmão	Cristiano Burlan	Documentário			
2013	Mato Sem Cachorro	Pedro Amorim	Ficção	C		
2013	Meu Amigo Claudia	Dácio Pinheiro	Documentário			
2013	Meu Passado Me Condena	Júlia Rezende	Ficção	C/C		
2013	Meu Pé De Laranja-Lima	Marcos Bernstein	Ficção	C		
2013	Minha Mãe É Uma Peça	André Pellenz	Ficção	B/C	B) Luisa Thiré	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt2464018/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2013	Minhocas	Arthur Nunes/Paolo Conti	Animação			
2013	Morro Dos Prazeres	Maria Augusta Ramos	Documentário			
2013	Mulheres Africanas - A Rede Invisível	Carlos Nascimbeni	Documentário			

2013	Mundo Invisível	Atom Egoyan/Beto Brant/Gian Vittorio Baldi/Guy Maddin/Jerzy Stuhr/Laís Bodanzky/Leon Cakoff/Manoel De Oliveira/Maria De Medeiros/Renata De Almeida/Theo Angelopoulos/Wim Wenders	Ficção	C/C		
2013	Na Carne E Na Alma	Alberto Salvá Contel	Ficção	C		
2013	Na Quadrada Das Águas Perdidas	Marcos Carvalho/Wagner Miranda	Ficção	(?)/?	OBS: Não foi encontrada a informação da ficha técnica deste filme	Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6419694/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (17/06/23)
2013	No Lugar Errado	Guto Parente/Luiz Pretti/Pedro Diógenes/Ricardo Pretti	Ficção	C		
2013	Noites De Reis	Vinícius Reis	Ficção	C		
2013	Nove Crônicas Para Um Coração Aos Berros	Gustavo Galvão	Ficção	C		
2013	O Abismo Prateado	Karim Aïnouz	Ficção	C/C		
2013	O Brasil Deu Certo. E Agora?	Louise Sottomaior	Documentário			
2013	O Carteiro	Reginaldo Faria	Ficção	C		
2013	O Concurso	Pedro Vasconcelos	Ficção	C		
2013	O Dia Que Durou 21 Anos	Camilo Tavares	Documentário			
2013	O Exercício Do Caos	Frederico Machado	Ficção	C		

2013	O Inventor De Sonhos	Ricardo Nauenberg	Ficção	C		
2013	O País Do Desejo	Paulo Caldas	Ficção	C		
2013	O Primeiro Dia De Um Ano Qualquer	Domingos De Oliveira	Ficção	C		
2013	O Que Se Move	Caetano Gotardo	Ficção	C/C		
2013	O Renascimento Do Parto - O Filme	Eduardo Chauvet	Documentário			
2013	O Som Ao Redor	Kleber Mendonça Filho	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2190367/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2013	O Tempo E O Vento	Jayme Monjardim	Ficção	C		
2013	Odeio O Dia Dos Namorados	Roberto Santucci	Ficção	C		
2013	Olhe Pra Mim De Novo	Claudia Priscilla/Kiko Goifman	Documentário			
2013	Paixão E Acaso	Domingos De Oliveira	Ficção	C		
2013	Paulo Moura - Alma Brasileira	Eduardo Escorel	Documentário			
2013	Por Que Você Partiu?	Eric Belhassen	Documentário			
2013	Por Trás Do Véu	Emiliano Ribeiro	Documentário			
2013	Pra Lá Do Mundo	Roberto Studart	Documentário			
2013	Pulmão Da Arquibancada	Marcel Costa/Pedro Von Krüger	Documentário			
2013	Qual É O Teu Negócio?	Sérgio Gagliardi	Documentário			
2013	Quase Um Tango	Sérgio Silva	Ficção	C/C		

2013	Rapsódia Armênia	Cassiana Dher Haroutiounian/Cesar Gananian/Gary Gananian	Documentário			
2013	Raça	Joel Zito Araújo	Documentário			
2013	Repare Bem	Maria De Medeiros	Documentário			
2013	Reus	Alejandro Pi/Eduardo Piñero/Pablo Fernández	Ficção	C		
2013	Rânia	Roberta Marques	Ficção	C		
2013	Réquiem Para Laura Martin	Luiz Rangel/Paulo Wenceslau Duarte	Ficção	C		
2013	Santo Marcos, Goleiro De Placa	Thiago Di Fiori	Documentário			
2013	Satyrianas, 78Horas Em 78 Min	Daniel Gaggini/Fausto Noro/Otavio Pacheco	Documentário			
2013	Se Puder...Dirija!	Paulo Fontenelle	Ficção	C		
2013	Segredos Da Tribo	José Padilha	Documentário			
2013	Serra Pelada	Heitor Dhalia	Ficção	C		
2013	Serra Pelada – A Lenda Da Montanha De Ouro	Victor Lopes	Documentário			
2013	Simone	Juan Zapata	Ficção	C		
2013	Sobral - O Homem Que Não Tinha Preço	Paula Fiuza	Documentário			
2013	Solidões	Oswaldo Montenegro	Ficção	C		
2013	Somos Tão Jovens	Antonio Carlos Da Fontoura	Ficção	C/C		
2013	Sorria, Você Esta Na Barra	Izabel Jaguaribe	Documentário			

2013	Super Nada	Rubens Rewald	Ficção	C		
2013	São Silvestre	Lina Chamie	Documentário			
2013	Tabu	Miguel Gomes	Ficção	C/C		
2013	Tainá - A Origem	Rosane Svartman	Ficção	C		
2013	Tatuagem	Hilton Lacerda	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2746176/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2013	Tokiori - Dobras Do Tempo	Paulo Pastorelo	Documentário			
2013	Trampolim Do Forte	João Rodrigo Mattos	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt1769378/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2013	Uma História De Amor E Fúria	Luiz Bolognesi	Animação			
2013	Vai Que Dá Certo	Maurício Farias	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2220408/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2013	Vazio Coração	Alberto Araújo	Ficção	C		
2013	Vendo Ou Alugo	Betse De Paula	Ficção	C		
2013	Xico Stockinger	Frederico Mendina	Documentário			
2014	12 De Junho De 1993 - O Dia Da Paixão Palmeirense	Jaime Queiroz/Mauro Betting	Documentário			
2014	A Balada Do Provisório	Felipe David Rodrigues	Ficção	C		
2014	A Casa Elétrica	Gustavo Fogaça Guffo	Ficção	C		
2014	A Farra Do Circo	Pedro Bronz/Roberto Berliner	Documentário			
2014	A Grande Vitória	Stefano Capuzzi Lapietra	Ficção	C		

2014	A História Do Homem Henry Sobel	André Bushatsky	Documentário			
2014	A Noite Da Virada	Fábio Mendonça	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2014	A Oeste Do Fim Do Mundo	Paulo Nascimento	Ficção	B/C	B) Ane Siderman	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2355346/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2014	A Onda Da Vida – Uma História De Amor & Surf	José Augusto Muleta	Ficção	C		
2014	A Pelada	Damien Chemin	Ficção	C		
2014	A Primeira Missa Ou Tristes Tropeços, Enganos E Urucum	Ana Carolina	Ficção	C		
2014	Alemão	José Eduardo Belmonte	Ficção	C		
2014	Alguém Qualquer	Tristan Aronovich	Ficção	C		
2014	Amazônia	Thierry Ragobert	Ficção	C		
2014	Amazônia Eterna	Belisario Franca	Documentário			
2014	Aos Ventos Que Virão	Hermano Penna	Ficção	C		
2014	Apneia	Mauricio Eça	Ficção	C		
2014	As Aventuras Do Avião Vermelho	Frederico Pinto/Jose Maia	Animação			
2014	Até Que A Sbórnia Nos Separe	Ennio Torresan/Otto Guerra	Animação			
2014	Avanti Popolo	Michael Wahrmann	Ficção	C		

2014	Bernardes	Gustavo Gama Rodrigues/Paulo De Barros	Documentário			
2014	Boa Sorte	Carolina Jabor	Ficção	C		
2014	Brincante	Walter Carvalho	Documentário			
2014	Castanha	Davi Pretto	Ficção	C		
2014	Causa E Efeito	André Marouço	Ficção	C		
2014	Confia Em Mim	Michel Tikhomiroff	Ficção	C		
2014	Confissões De Adolescente - O Filme	Cris D'Amato/Daniel Filho	Ficção	B/C	B) Luisa Thiré	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2836364/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (14/06/23)
2014	Copa De Elite	Vitor Brandt	Ficção	C		
2014	Coração De Leão	Marcos Carnevale	Ficção	C		
2014	Cuba Libre	Evaldo Mocarzel	Documentário			
2014	De Menor	Caru Alves De Souza	Ficção	C/C		
2014	Democracia Em Preto E Branco	Pedro Asbeg	Documentário			
2014	Do Lado De Fora		Ficção	C		
2014	Dominguinhos	Eduardo Nazarian/Joaquim Castro/Mariana Aydar	Documentário			
2014	Eles Voltam	Marcelo Lordello	Ficção	B/?	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2595664/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2014	Em Busca De Iara	Flavio Frederico	Documentário			
2014	Em Busca De Um Lugar Comum	Felippe Schultz Mussel	Documentário			
2014	Entre Nós	Paulo Morelli	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2014	Entre Vales	Philippe Barcinsk	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2390460/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)

2014	Esse Viver Ninguém Me Tira	Caco Ciocler	Documentário			
2014	Estação Liberdade	Caito Ortiz	Ficção	C		
2014	Futebol De Várzea	Marc Dourdin	Documentário			
2014	Gata Velha Ainda Mia	Rafael Primot	Ficção	C		
2014	Getúlio	João Jardim	Ficção	C		
2014	Hoje Eu Quero Voltar Sozinho	Daniel Ribeiro	Ficção	C/C		
2014	Hélio Oiticica	Cesar Oiticica Filho	Documentário			
2014	Ilegal	Raphael Erichsen/Tarso Araujo	Documentário			
2014	Insônia	Beto Souza	Ficção	C		
2014	Irmã Dulce	Vicente Amorim	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3807222/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2014	Isolados	Tomas Portella	Ficção	C		
2014	Jardim Europa	Mauro Baptista Vedia	Ficção	C		
2014	Jogo Das Decapitaçõ es	Sérgio Bianchi	Ficção	C/C		
2014	Jogo De Xadrez	Luis Antonio Pereira	Ficção	C		
2014	Julio Sumiu	Roberto Berliner	Ficção	C		
2014	Junho	João Wainer	Documentário			
2014	La Playa D. C.	Juan Andrés Arango	Ficção	C		
2014	Lascados	Vitor Mafra	Ficção	C		
2014	Latitudes	Felipe Braga	Ficção	C		
2014	Made In China	Estevão Ciavatta	Ficção	C		
2014	Mar Negro	Rodrigo Aragão	Ficção	C		
2014	Meninos Da Vila - A Magia Dos Santos	Kátia Lund	Documentário			

2014	Meninos De Kichute	Luca Amberg	Ficção	C/C		
2014	Mentiras Sinceras	Pedro Asbeg	Documentário			
2014	Minutos Atrás	Caio Soh	Ficção	C		
2014	Muita Calma Nessa Hora 2	Felipe Joffily	Ficção	C		
2014	Mão Na Luva	José Joffily/Roberto Bomtempo	Ficção	C		
2014	Na Quebrada	Fernando Grostein Andrade/Paulo Eduardo	Ficção	C		
2014	Não Pare Na Pista: A Melhor História De Paulo Coelho	Daniel Augusto	Ficção	C		
2014	O Candidato Honesto	Roberto Santucci	Ficção	C		
2014	O Casamento De Gorete	Paulo Vespúcio	Ficção	C		
2014	O Grande Kilapy	Zézé Gamboa	Ficção	C		
2014	O Homem Das Multidões	Cao Guimarães/Marcelo Gomes	Ficção	C/C		
2014	O Lobo Atrás Da Porta	Fernando Coimbra	Ficção	C/C		
2014	O Menino E O Mundo	Alê Abreu	Animação			
2014	O Menino No Espelho	Guilherme Fiúza Zenha	Ficção	C		
2014	O Mercado De Notícias	Jorge Furtado	Documentário			
2014	O Segredo Dos Diamantes	Helvécio Ratton	Ficção	C		

2014	O Senhor Do Labirinto	Geraldo Motta Filho	Ficção	C/C		
2014	O Vento Lá Fora	Marcio Debellian	Documentário			
2014	O Último Lance De Um Leilão	Fabricio Cavalcanti/Orides Vicente	Ficção	C		
2014	Olho Nu	Joel Pizzini	Documentário			
2014	Operários Da Bola	Virna Smith	Documentário			
2014	Os Amigos	Lina Chamie	Ficção	C/C		
2014	Os Caras De Pau Em O Misterioso Roubo Do Anel	Felipe Joffily	Ficção	C		
2014	Os Dias Com Ele	Maria Clara Escobar	Documentário			
2014	Os Homens São De Marte... E É Para Lá Que Eu Vou	Marcus Baldini	Ficção	C/C		
2014	Ozualdo Candeias E O Cinema	Eugenio Puppo	Documentário			
2014	Pau Brasil	Fernando Belens	Ficção	C		
2014	Praia Do Futuro	Karim Aïnouz	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2014	Quando Eu Era Vivo	Marco Dutra	Ficção	C		
2014	Remar É...	Valério Fonseca	Documentário			
2014	Rio Em Chamas	Daniel Caetano	Documentário			

2014	Rio, Eu Te Amo	Andrucha Waddington/Carlos Saldanha/Fernando Meirelles/Guillermo Arriaga/John Turturro/José Padilha/Nadine Labaki/Paolo Sorrentino/Sangsoo Im/Stephan Elliott/Vicente Amorim	Ficção	C		
2014	Riocorrente	Paulo Sacramento	Ficção	C/C		
2014	Ritos De Passagem	Chico Liberato	Animação			
2014	S. O. S. Mulheres Ao Mar	Cris D'Amato	Ficção	C		
2014	Sem Pena	Eugenio Puppo	Documentário			
2014	Sementes Do Nosso Quintal	Fernanda Heinz Figueiredo	Documentário			
2014	Setenta	Emilia Silveira	Documentário			
2014	Sobre Sete Ondas Verdes Espumantes	Bruno Polidoro/Cacá Nazario	Documentário			
2014	Sobrevivente Urbano	José Claudio Silva	Ficção	C		
2014	Sobrevivi Ao Holocausto	Caio Cobra/Marcio Pitliuk	Documentário			
2014	Sopro	Marcos Pimentel	Documentário			
2014	Tarja Branca	Cacau Rhoden	Documentário			
2014	Tim Lopes – História De Arcanjo	Guilherme Azevedo	Documentário			

2014	Tim Maia	Mauro Lima	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3134058/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2014	Trash - A Esperança Vem Do Lixo	Stephen Daldry	Ficção	B/C	B) Christian Duurvot	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5622284/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2014	Trinta	Paulo Machline	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2041532/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2014	Uma Dose Violenta De Qualquer Coisa	Gustavo Galvão	Ficção	C		
2014	Uma Passagem Para Mário	Eric Laurence	Documentário			
2014	Ventos De Agosto	Gabriel Mascaro	Ficção	C		
2014	Vermelho Brasil	Sylvain Archambault	Ficção	C		
2014	Vestido Pra Casar	Gerson Sanginitto	Ficção	C		
2014	À Queima Roupa	Theresa Jessouroun	Documentário			
2015	#Garotas	Alex Medeiros	Ficção	C		
2015	5X Chico - O Velho E Sua Gente	Ana Rieper/Camilo Cavalcante/Eduardo Goldenstein/Eduardo Nunes/Gustavo Spolidoro	Documentário			
2015	A Casa De Cecília	Clarissa Appelt	Ficção	C		
2015	A Esperança É A Última Que Morre	Calvito Leal	Ficção	C/C		
2015	A Estrada 47	Vicente Ferraz	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)

2015	A Floresta Que Se Move	Vinícius Coimbra	Ficção	C		
2015	A História Da Eternidade	Camilo Cavalcante	Ficção	C		
2015	A Hora E A Vez De Augusto Matraga	Vinícius Coimbra	Ficção	B/C	B) Maria Silvia Siqueira Campos	B) Site: IMDB https://www.imdb.com/title/tt3455238/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (13/06/2023)
2015	A Lei Da Água	André D'Elia	Documentário			
2015	A Nação Que Não Esperou Por Deus	Lucia Murat/Rodrigo Hinrichsen	Documentário			
2015	A Viagem De Yoani	Peppe Siffredi/Raphael Bottino	Documentário			
2015	A Vida Privada Dos Hipopótamos	Maíra Bühler/Matias Mariani	Documentário			
2015	Alucinados	Roberto Santucci	Ficção	C		
2015	Amor, Plástico E Barulho	Renata Pinheiro	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2650414/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2015	Anna K.	José Roberto Aguilar	Ficção	C		
2015	Aprendi A Jogar Com Você	Murilo Salles	Documentário			
2015	Aqui Deste Lugar	Fernando Coimbra/Sérgio Machado	Documentário			
2015	Ato, Atalho E Vento	Marcelo Masagão	Documentário			
2015	Através	André Michiles/Diogo Martins/Fabio Bardella	Ficção	C		
2015	Até Que A Casa Caia	Mauro Giuntini	Ficção	C		

2015	Até Que A Sorte Nos Separe 3	Marcelo Antunez/Roberto Santucci	Ficção	C		
2015	Ausência	Chico Teixeira	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2015	Batguano	Tavinho Teixeira	Ficção	C		
2015	Beira-Mar	Filipe Matzembacher/Marcio Reolon	Ficção	C		
2015	Bem Casados	Aluizio Abranches	Ficção	C/C		
2015	Betinho - A Esperança Equilibrista	Victor Lopes	Documentário			
2015	Branco Sai Preto Fica	Adirley Queirós	Ficção	C		
2015	Califórnia	Marina Person	Ficção	B/C	B) Luiz Mário Vicente / Mirella Tronkos / Tales Manfrinato (guitar coach)	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt4532634/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2015	Caminho De Volta	José Joffily/Pedro Rossi	Documentário			
2015	Campo De Jogo	Eryk Rocha	Documentário			
2015	Carrossel - O Filme	Alexandre Boury/Mauricio Eça	Ficção	C/C		
2015	Casa Grande	Fellipe Gamarano Barbosa	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3474994/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2015	Cativas - Presas Pelo Coração	Joana Nin	Documentário			
2015	Cauby - Começaria Tudo Outra Vez	Nelson Hoineff	Documentário			

2015	Chatô - O Rei Do Brasil	Guilherme Fontes	Ficção	C/C		
2015	Chico - Artista Brasileiro	Miguel Faria Jr.	Documentário			
2015	Cidade De Deus, 10 Anos Depois	Cavi Borges/Luciano Vidigal	Documentário			
2015	Circo Voador - A Nave	Tainá Menezes	Documentário			
2015	Condado Macabro	André De Campos Mello/Marcos Debrito	Ficção	C		
2015	Cássia Eller	Paulo Henrique Fontenelle	Documentário			
2015	Damas Do Samba	Susanna Lira	Documentário			
2015	De Gravata E Unha Vermelha	Miriam Chnaiderman	Documentário			
2015	Depois Da Chuva	Cláudio Marques/Marilia Hughes Guerreiro	Ficção	C/C		
2015	Depois De Tudo	Johnny Araújo	Ficção	C		
2015	Divã A 2	Paulo Fontenelle	Ficção	C		
2015	Dois Casamentos	Luiz Rosemberg Filho	Ficção	C		
2015	Dromedário No Asfalto	Gilson Vargas	Ficção	C		
2015	Eduardo Coutinho, 7 De Outubro	Carlos Nader	Documentário			
2015	Em Três Atos	Lucia Murat	Ficção	C		
2015	Entrando Numa Roubada	André Moraes	Ficção	C		
2015	Entre Abelhas	Ian Sbf	Ficção	C		
2015	Estranhos	Paulo Alcântara	Ficção	C/C		
2015	Eu Nunca	Kauê Telloli	Ficção	C		
2015	Fala Sério!	Augusto Sevá	Ficção	C		

2015	Filme Sobre Um Bom Fim	Boca Migotto	Documentário			
2015	Guitarra Baiana: A Voz Do Carnaval	Daniel Talento	Documentário			
2015	Hamlet	Cristiano Burlan	Ficção	C		
2015	Hermógenes, Professor E Poeta Do Yoga	Bárbara Tavares	Documentário			
2015	Hipóteses Para O Amor E A Verdade	Rodolfo García Vázquez	Ficção	C		
2015	Homem Comum	Carlos Nader	Documentário			
2015	Hysteria	Ava Rocha/Evaldo Mocarzel	Documentário			
2015	Infância	Domingos De Oliveira	Ficção	C		
2015	Insubordinados	Edu Felistoque	Ficção	C		
2015	Iván	Guto Pasko	Documentário			
2015	Jia Zhang-Ke, Um Homem De Fenyang	Walter Salles	Documentário			
2015	Linda De Morrer	Cris D'Amato	Ficção	C		
2015	Los Hermanos: Esse É Só O Começo Do Fim Da Nossa Vida	Maria Ribeiro	Documentário			
2015	Loucas Pra Casar	Roberto Santucci	Ficção	C/C		
2015	Meia Hora E As Manchetes Que Viram Manchete	Angelo Defanti	Documentário			

2015	Memórias Da Boca	Alfredo Sternheim/Antonio Ciambra/Clery Cunha/Diogo Gomes Dos Santos/Diomédio Piskator/José Mojica Marins/Mário Vaz Filho/Valdir	Documentário			
2015	Metanóia	Miguel Nagle	Ficção	C		
2015	Meu Passado Me Condena 2	Júlia Rezende	Ficção	C		
2015	Meus Dois Amores	Luiz Henrique Rios	Ficção	C		
2015	Muitos Homens Num Só	Mini Kerti	Ficção	C		
2015	Mulheres No Poder	Gustavo Acioli	Ficção	C		
2015	Ninguém Ama Ninguém... Por Mais De Dois Anos	Clovis Mello	Ficção	C		
2015	No Meio Do Rio, Entre As Árvores	Jorge Bodanzky	Documentário			
2015	O Amuleto	Jeferson De	Ficção	C		
2015	O Dia Do Galo	Cris Azzi/Luiz Felipe Fernandes	Documentário			
2015	O Duelo	Marcos Jorge	Ficção	C/C		
2015	O Fim De Uma Era	Bruno Safadi/Ricardo Pretti	Documentário			
2015	O Fim E Os Meios	Murilo Salles	Ficção	C/C		
2015	O Gorila	José Eduardo Belmonte	Ficção	C		
2015	O Rio Nos Pertence	Ricardo Pretti	Ficção	C		
2015	O Uivo Da Gaita	Bruno Safadi	Ficção	C		

2015	O Vendedor De Passados	Lula Buarque De Hollanda	Ficção	C		
2015	O Último Cine Drive-In	Iberê Carvalho	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3445484/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2015	O Último Poema	Mirela Kruel	Documentário			
2015	Obra	Gregorio Graziosi	Ficção	C		
2015	Onde Borges Tudo Vê	Taciano Valério	Ficção	C		
2015	Operações Especiais	Tomas Portella	Ficção	C		
2015	Oração Do Amor Selvagem	Chico Faganello	Ficção	C		
2015	Orestes	Rodrigo Siqueira	Documentário			
2015	Os Maias - Cenas Da Vida Romântica	João Botelho	Ficção	C/C		
2015	Os Tubarões De Copacabana	Rosario Boyer	Ficção	C		
2015	Os Últimos Cangaceiros	Wolney Oliveira	Documentário			
2015	Osvaldão	Ana Petta/André Michiles/Fábio Bardella/Vandré Fernandes	Documentário			
2015	Ouro, Suor E Lágrimas	Helena Sroulevich	Documentário			
2015	Passarinho Lá De Nova Iorque	Murilo Salles	Documentário			
2015	Pauê - O Passo De Um Vencedor	Alessandra Pereira/Fabio Cappellini	Documentário			

2015	Paysandú 100 Anos De Payxão	Eduardo Albergaria/Gustavo Godinho/Leonardo Edde/Marco André/Priscilla Brasil	Documentário			
2015	Pequeno Dicionário Amoroso 2	Mauro Farias/Sandra Werneck	Ficção	C		
2015	Periscópio	Kiko Goifman	Ficção	C		
2015	Permanência	Leonardo Lacca	Ficção	C		
2015	Piadeiros	Gustavo Rosa De Moura	Documentário			
2015	Ponte Aérea	Júlia Rezende	Ficção	C		
2015	Qualquer Gato Vira-Lata 2	Marcelo Antunez/Roberto Santucci	Ficção	C		
2015	Quase Samba	Ricardo Targino	Ficção	C		
2015	Que Horas Ela Volta?	Anna Muylaert	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3742378/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2015	Real Beleza	Jorge Furtado	Ficção	C		
2015	Rio Cigano	Julia Zakia	Ficção	C		
2015	Romance Policial	Jorge Durán	Ficção	C/C		
2015	S.O.S Mulheres Ao Mar 2	Cris D'Amato	Ficção	C/C		
2015	Samba & Jazz	Jefferson Mello	Documentário			
2015	Sangue Azul	Lírio Ferreira	Ficção	C		
2015	Se Deus Vier Que Venha Armado	Luis Dantas	Ficção	C		
2015	Sorria, Você Está Sendo Filmado - O Filme	Daniel Filho	Ficção	C		
2015	Superpai	Pedro Amorim	Ficção	C		

2015	Surfar É Coisa De Rico	Guga Sander	Documentário			
2015	Terra Cabocla	Márcia Paraíso/Ralf Tambke	Documentário			
2015	Território Do Brincar	David Reeks/Renata Meirelles	Documentário			
2015	Tomie Ohtake	Hélio Goldsztejn	Documentário			
2015	Tudo Por Amor Ao Cinema	Aurélio Michelis	Documentário			
2015	Tudo Que Aprendemos Juntos	Sérgio Machado	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2015	Tudo Que Deus Criou	André Da Costa Pinto	Ficção	C		
2015	Um Filme Francês	Cavi Borges	Ficção	C		
2015	Um Sonho Intenso	José Mariani	Documentário			
2015	Vai Que Cola - O Filme	César Rodrigues	Ficção	C		
2015	Vai Vai: 80 Anos Nas Ruas	Fernando Capuano	Documentário			
2015	Zirig Dum Brasília	André Luiz Oliveira	Documentário			
2015	Ídolo	Ricardo Calvet	Documentário			
2015	Órfãos Do Eldorado	Guilherme Coelho	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3695986/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2015	Últimas Conversas	Eduardo Coutinho	Documentário			
2016	1976 - O Ano Da Invasão Corinthiana	Alexandre Boechat/Ricardo Aidar	Documentário			
2016	82 Minutos	Nelson Hoineff	Documentário			

2016	A Bruta Flor Do Querer	Andradina Azevedo/Dida Andrade	Ficção	C		
2016	A Despedida	Marcelo Galvão	Ficção	C		
2016	A Frente Fria Que A Chuva Traz	Neville D'Almeida	Ficção	C		
2016	A Loucura Entre Nós	Fernanda Fontes Vareille	Documentário			
2016	A Luneta Do Tempo	Alceu Valença	Ficção	C		
2016	A Morte De J.P. Cuenca	João Paulo Cuenca	Ficção	B/?	B) René Guerra	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt5189860/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (17/06/23)
2016	A Vizinhança Do Tigre	Affonso Uchôa	Ficção	C		
2016	Abaixando A Máquina 2 – No Limite Da Linha	Guillermo Planel	Documentário			
2016	Amor Em Sampa	Carlos Alberto Riccelli/Kim Riccelli	Ficção	C/C		
2016	Amores Urbanos	Vera Egito	Ficção	C		
2016	Apaixonados - O Filme	Paulo Fontenelle	Ficção	C/C		
2016	Aquarius	Kleber Mendonça Filho	Ficção	B/C	B) Leonardo Lacca e Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5221584/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2016	Arminda Lopes — A Estética Além Da Dor	Luzimar Batista Stricher	Documentário			
2016	Através Da Sombra	Walter Lima Junior	Ficção	C		
2016	Big Jato	Claudio Assis	Ficção	C		

2016	Boi Neon	Gabriel Mascaro	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2016	Br 716	Domingos De Oliveira	Ficção	C/C		
2016	Brasil Rico - Uma Discussão Sobre Prosperidade	Louise Sottomaior/Mailson Da Nóbrega	Documentário			
2016	Brasil S/A	Marcelo Pedroso	Ficção	C		
2016	Brasil: Dna África	Mônica Amorim Monteiro	Documentário			
2016	Campo Grande	Sandra Kogut	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2016	Canção Da Volta	Gustavo Rosa De Moura	Ficção	B/C	B) Ana CatarinaVieira/ Ângelo Madureira: Preparadores de elenco das cenas de dança e coreografia/ VictorMendes: Preparador de elenco de Marina Person	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt4532704/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (18/06/23)
2016	Carrossel 2 - O Sumiço De Maria Joaquina	Mauricio Eça	Ficção	C		
2016	Charlote Sp	Frank Mora	Ficção	C		
2016	Cinema Novo	Eryk Rocha	Documentário			
2016	Coragem	Sebastião Braga	Documentário			
2016	Curumim	Marcos Prado	Documentário			

2016	Cícero Dias, O Compadre De Picasso	Vladimir Carvalho	Documentário			
2016	De Onde Eu Te Vejo	Luiz Villaça	Ficção	C/C		
2016	Deixe-Me Viver	Clóvis Vieira	Ficção	C		
2016	Dentro Da Caixinha	Guilherme Reis	Ficção	C/C		
2016	Desculpe O Transtorno	Tomas Portella	Ficção	C		
2016	Do Pó Da Terra	Maurício Nahas	Documentário			
2016	Ela Volta Na Quinta	André Novais Oliveira	Ficção	C		
2016	Elis	Hugo Prata	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt4875150/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2016	Em Nome Da Lei	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
2016	Entre Idas E Vindas	José Eduardo Belmonte	Ficção	C		
2016	Epidemia De Cores	Mário Eugênio Saretta	Documentário			
2016	Espaço Além - Marina Abramovic E O Brasil	Marco Del Fiol	Documentário			
2016	Estive Em Lisboa E Lembrei De Você	José Barahona	Ficção	C		
2016	Eu Sou Carlos Imperial	Renato Terra/Ricardo Calil	Documentário			
2016	Exilados Do Vulcão	Paula Gaitán	Ficção	C		
2016	Fome	Cristiano Burlan	Ficção	C/C		
2016	Futuro Junho	Maria Augusta Ramos	Documentário			
2016	Galinha Pintadinha Mini Na Telona	Juliano Prado/Marcos Luporini	Animação			

2016	Geraldinos	Pedro Asbeg/Renato Martins	Documentário			
2016	Glauco Do Brasil	Zeca Brito	Documentário			
2016	Hector	Edu Felistoque	Ficção	C		
2016	Henry Kayath: O Homem E Seu Tempo	Regina Jehá	Documentário			
2016	Histórias Da Psicanálise - Leitores De Freud	Francisco Ronald	Documentário			
2016	Histórias De Alice	Oswaldo Caldeira	Ficção	C		
2016	Invasores	Marcelo Toledo / Paolo Gregori	Ficção	C		
2016	Jaime Lerner - Uma História De Sonhos	Carlos Deiró	Documentário			
2016	Jonas	Lô Politi	Ficção	C		
2016	Lua Em Sagitário	Márcia Paraíso	Ficção	C		
2016	Magal E Os Formigas	Michael Ruman/Newton Cannito	Ficção	C/C		
2016	Mais Forte Que O Mundo - A História De José Aldo	Afonso Poyart	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo / Neco Villa Lobos / Vinicius Faria Zinn (assistente)	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2016	Maresia	Marcos Guttmann	Ficção	C/C		
2016	Marginal	Alex Miranda/Pedro Caldas	Documentário			
2016	Marias	Joana Mariani	Documentário			
2016	Mate-Me Por Favor	Anita Rocha Da Silveira	Ficção	C		
2016	Menino 23 - Infâncias Perdidas No Brasil	Belisario Franca	Documentário			

2016	Meu Amigo Hindu	Hector Babenco	Ficção	B/C	B) Lucia Segall: preparadora de diálogo	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt4400360/?ref_=nm_flmg_t_9_act
2016	Meu Nome É Jacque	Angela Zoé	Documentário			
2016	Miller & Fried - As Origens Do País Do Futebol	Luiz Ferraz	Documentário			
2016	Minha Mãe É Uma Peça 2	César Rodrigues	Ficção	C/C		
2016	Muleque Té Doido 2: A Lenda De Dom Sebastião	Erlanes Duarte	Ficção	C		
2016	Mundo Cão	Marcos Jorge	Ficção	B/C	B) Bruno Costa	B) Linked-in: https://br.linkedin.com/in/bruno-costa-0234233a (08/06/23)
2016	Mundo Deserto De Almas Negras	Ruy Veridiano	Ficção	C		
2016	Mãe Só Há Uma	Anna Muylaert	Ficção	B/C	B) René Guerra	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5452964/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (17/03/23)
2016	Nascida De Novo	Mary Grace Hughes	Ficção	C		
2016	Nervos De Aço	Maurice Capovilla	Ficção	C		
2016	Nise - O Coração Da Loucura	Roberto Berliner	Ficção	B/B1/C	B) Tomás Rezende / B) Maria Sílvia Siqueira Campos: preparadora vocal	B) Site b_arco: https://barco.art.br/tomas-rezende-professor-do-curso-tecnica-meisner-e-um-dos-principais-preparadores-de-atores-da-cinema-e-tv-nacional/ (08/06/23) / B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2168180/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)

2016	No Vermelho	Marcelo Reis	Documentário			
2016	Nos Passos Do Mestre	André Marouço	Documentário			
2016	Nós Duas Descendo A Escada	Fabiano De Souza	Ficção	C		
2016	O Amor De Catarina	Gil Baroni	Ficção	C		
2016	O Amor No Divã	Alexandre Reinecke	Ficção	C		
2016	O Ardor	Pablo Fendrik	Ficção	C		
2016	O Caseiro	Julio Santi	Ficção	C		
2016	O Começo Da Vida	Estela Renner	Documentário			
2016	O Diabo Mora Aqui	Dante Vescio/Rodrigo Gasparini	Ficção	C		
2016	O Escaravelho Do Diabo	Carlo Milani	Ficção	C/C		
2016	O Filho Eterno	Paulo Machline	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5341098/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2016	O Gigantesco Imã	Petrônio Lorena/Tiago Scorza	Documentário			
2016	O Mestre E O Divino	Tiago Campos	Documentário			
2016	O Outro Lado Do Paraíso	André Ristum	Ficção	C/C		
2016	O Roubo Da Taça	Caito Ortiz	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5519250/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2016	O Shaolin Do Sertão	Halder Gomes	Ficção	C		
2016	O Signo Das Tetas	Frederico Machado	Ficção	C		
2016	O Silêncio Do Céu	Marco Dutra	Ficção	C		

2016	O Touro	Larissa Figueiredo	Documentário			
2016	O Vendedor De Sonhos	Jayme Monjardim	Ficção	C		
2016	O Último Virgem	Felipe Bretas/Rilson Baco	Ficção	C		
2016	Olympia 2016	Rodrigo Mac Niven	Ficção	C		
2016	Os Dez Mandamentos - O Filme	Alexandre Avancini	Ficção	C		
2016	Os Inimigos Da Dor	Arauco Hernández	Ficção	C/C		
2016	Os Outros	Sandra Werneck	Documentário			
2016	Os Senhores Da Guerra	Tabajara Ruas	Ficção	B/C	B) Miguel Ramos / Ane Siderman	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2378405/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (11/06/23)
2016	Os Sonhos De Um Sonhador - A História De Frank Aguiar	Caco Milano	Ficção	C		
2016	Palmeiras, O Campeão Do Século	Kim Teixeira/Mauro Betting	Documentário			
2016	Para Minha Amada Morta	Aly Muritiba	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt3806654/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2016	Paratodos	Marcelo Mesquita	Documentário			
2016	Paulina	Santiago Mitre	Ficção	C/C		
2016	Pequeno Segredo	David Schurman	Ficção	B/C	B)Ane Siderman	B) Site IMDb : https://www.imdb.com/title/tt1352393/fullcredits/?ref_=tt_ql_1(12/06/23)
2016	Ponho A Mão No Fogo	André Amado	Ficção	C		
2016	Ponto Zero	José Pedro Goulart	Ficção	C		

2016	Porta Dos Fundos - Contrato Vitalício	Ian Sbf	Ficção	C/C		
2016	Precisamos Falar Do Assédio	Paula Sacchetta	Documentário			
2016	Prova De Coragem	Roberto Gervitz	Ficção	B/C	B) Nara Sakarê	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt4938662/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (12/06/23)
2016	Quanto Tempo O Tempo Tem	Adriana Dutra	Documentário			
2016	Quem Você Quer Ser Nessa História?	Felipe Britto/Nelli Sampaio/Rodrigo Van Der Put	Documentário			
2016	Ralé	Helena Ignez	Ficção	C/C		
2016	Reza A Lenda	Homero Olivetto	Ficção	C		
2016	Rondon, O Desbravador	Marcelo Santiago/Rodrigo Piovezan	Ficção	C		
2016	Sinfonia Da Necrópole	Juliana Rojas	Ficção	C/C		
2016	Sob Pressão	Andrucha Waddington	Ficção	C		
2016	São Paulo Em Hi-Fi	Lufe Steffen	Documentário			
2016	São Sebastião Do Rio De Janeiro - A Formação De Uma Cidade	Juliana De Carvalho	Documentário			
2016	Tamo Junto	Matheus Souza	Ficção	C		
2016	Teobaldo Morto, Romeu Exilado	Rodrigo De Oliveira	Ficção	C		
2016	Teresinha	Victor Ribeiro	Documentário			
2016	Toro	Edu Felistoque	Ficção	C		

2016	Trago Comigo	Tata Amaral	Ficção	C		
2016	Travessias	Salete Paulina Machado Sirino	Ficção	(?)/C		
2016	Turbulência	Tiago Venâncio	Ficção	C		
2016	Tô Ryca!	Pedro Antônio	Ficção	C/C		
2016	Um Homem Só	Cláudia Jouvin	Ficção	C		
2016	Um Namorado Para Minha Mulher	Júlia Rezende	Ficção	C		
2016	Um Suburbano Sortudo	Roberto Santucci	Ficção	C		
2016	Uma Loucura De Mulher	Marcus Ligocki Júnior	Ficção	C/C		
2016	Uma Noite Em Sampa	Ugo Giorgetti	Ficção	C/C		
2016	Vai Que Dá Certo 2	Maurício Farias	Ficção	C/C		
2016	Vampiro 40º	Marcelo Santiago	Ficção	C		
2016	Vidas Partidas	Marcos Schetchman	Ficção	C		
2016	Xingu Cariri Caruaru Carioca	Beth Formaggini	Documentário			
2016	Yorimatã	Rafael Saar	Documentário			
2016	Zoom	Pedro Morelli	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2016	Zé De Julião, Muito Além Do Cangaço	Hermano Penna	Documentário			
2016	É Fada!	Cris D'Amato	Ficção	B/C	B) Kika Freire	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2495980/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (14/06/23)

2017	10 Centavos Para O Número Da Besta	Guillermo Planel	Documentário			
2017	A Cidade Onde Envelheço	Marília Rocha	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5466056/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2017	A COMÉDI	Toni Venturi	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5207840/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2017	A Família Dionti	Alan Minas	Ficção	C		
2017	A Filosofia Na Alcova	Ivam Cabral/Rodolfo García Vázquez	Ficção	C		
2017	A Finada Mãe Da Madame	Bernard Attal	Ficção	C/C		
2017	A Gente	Aly Muritiba	Documentário			
2017	A Glória E A Graça	Flávio Ramos Tambellini	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) O ator imaginário: https://atorimaginario.com.br/bio/ (10/06/2023)
2017	A Menina Índigo	Wagner De Assis	Ficção	C		
2017	A Terra Vermelha	Diego Martinez Vignatti	Ficção	C		
2017	Altas Expectativas	Alvaro Campos/Pedro Antônio	Ficção	C		
2017	Amor.Com	Anita Barbosa	Ficção	C		
2017	Animal Político	Tião	Ficção	C		
2017	Antes O Tempo Não Acabava	Fábio Baldo/Sergio Andrade	Ficção	C		
2017	Aqualoucos	Victor Ribeiro	Documentário			
2017	As Aventuras Do Pequeno Colombo	Rodrigo Gava	Animação			
2017	As Duas Irenes	Fabio Meira	Ficção	C		
2017	Asco	Ale Paschoalini	Ficção	C		

2017	Axé: Canto Do Povo De Algum Lugar	Francisco Mascarenhas Kertesz	Documentário			
2017	Beduíno	Julio Bressane	Ficção	C		
2017	Belo Monte - Um Mundo Onde Tudo É Possível	Alexandre Bouchet	Documentário			
2017	Bingo - O Rei Das Manhãs	Daniel Rezende	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6293516/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2017	Bruxarias	Virginia Curiá	Animação			
2017	Bugigangue No Espaço	Ale Mchaddo	Animação	C		
2017	Bye Bye Jaqueline	Anderson Simão	Ficção	C		
2017	Cada Vez Mais Longe	Eveline Costa/Oswaldo Eduardo Lioi	Ficção	C		
2017	Café – Um Dedo De Prosa	Maurício Squarisi	Animação			
2017	Capoeira, Um Passo A Dois	Jorge Itapuã	Documentário			
2017	Central - O Filme	Renato Nunes Dorneles/Tatiana Sager	Documentário			
2017	Chocante	Johnny Araújo	Ficção	C		
2017	Cidades Fantasmas	Tyrell Spencer	Documentário			
2017	Cinemagia - A História Das Videolocadoras De São Paulo	Alan Oliveira	Documentário			
2017	Clarisse Ou Alguma Coisa Sobre Nós Dois	Petrus Cariry	Ficção	C		

2017	Com Os Punhos Cerrados	Luiz Pretti/Pedro Diógenes/Ricardo Pretti	Ficção	C		
2017	Comeback	Erico Rassi	Ficção	C		
2017	Como Nossos Pais	Laís Bodanzky	Ficção	C/C		
2017	Como Se Tornar O Pior Aluno Da Escola	Fabricio Bittar	Ficção	B/C	B) Andre Correa	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6791886/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2017	Cora Coralina - Todas As Vidas	Renato Barbieri	Documentário			
2017	Coragem! As Muitas Vidas De Dom Paulo Evaristo Arns	Ricardo Carvalho	Documentário			
2017	Corpo Delito	Pedro Rocha	Documentário			
2017	Corpo Elétrico	Marcelo Caetano	Ficção	C/C		
2017	Cromossomo 21	Alex Pires Duarte	Ficção	C		
2017	Crônica Da Demolição	Eduardo Ades	Documentário			
2017	Câmara De Espelhos	Dea Ferraz	Documentário			
2017	Danado De Bom	Debby Brennand	Documentário			
2017	Deixa Na Régua	Emíilio Domingos	Documentário			
2017	Deserto	Guilherme Weber	Ficção	C		
2017	Detetives Do Prédio Azul	André Pellenz	Ficção	C		
2017	Divinas Divas	Leandra Leal	Documentário			
2017	Divórcio	Pedro Amorim	Ficção	C		
2017	Do Outro Lado Do Atlântico	Daniele Ellery/Márcio Câmara	Documentário			
2017	Doidas E Santas	Paulo Thiago	Ficção	C/C		

2017	Dolores - Uma Mulher, Dois Amores	Juan Dickinson	Ficção	C		
2017	Dona Flor E Seus Dois Maridos	Pedro Vasconcelos	Ficção	C		
2017	Duas De Mim	Cininha De Paula	Ficção	C		
2017	El Mate	Bruno Kott	Ficção	C		
2017	Elon Não Acredita Na Morte	Ricardo Alves Junior	Ficção	B/C	B) Germano Melo	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6096528/?ref_=nm_knf_t_3 (19/06/2023)
2017	Encantados	Tizuka Yamasaki	Ficção	C		
2017	Entre Irmãs	Breno Silveira	Ficção	C		
2017	Era O Hotel Cambridge	Eliane Caffé	Ficção	C/C		
2017	Estamos Vivos	Filipe Codeço	Ficção	C		
2017	Esteros	Papu Curotto	Ficção	C/C		
2017	Estopô Balaio	Cristiano Burlan	Documentário			
2017	Eu Fico Loko	Bruno Garotti	Ficção	C		
2017	Eu Te Levo	Marcelo Müller	Ficção	C		
2017	Exodus - De Onde Vim Não Existe Mais	Hank Levine	Documentário			
2017	Fala Comigo	Felipe Sholl	Ficção	C/C		
2017	Fala Sério, Mãe!	Pedro Vasconcelos	Ficção	C		
2017	Filhos De Bach	Ansgar Ahlers	Ficção	C		
2017	Fonte Da Juventude	Estevão Ciavatta	Documentário			
2017	Gabeira	Moacyr Góes	Documentário			
2017	Gabriel E A Montanha	Fellipe Gamarano Barbosa	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6805354/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)

2017	Galeria F	Emilia Silveira	Documentário			
2017	Gosto Se Discute	André Pellenz	Ficção	C		
2017	Gostosas, Lindas E Sexies	Ernani Nunes	Ficção	C		
2017	Guerra Do Paraguay	Luiz Rosemberg Filho	Ficção	C		
2017	Historietas Assombradas – O Filme	Victor-Hugo Borges	Animação			
2017	História Antes De Uma História	Wilson Lazaretti	Animação			
2017	Internet - O Filme	Filippo Capuzzi Lapietra	Ficção	C		
2017	Intolerância.Doc	Susanna Lira	Documentário			
2017	Introdução À Música Do Sangue	Luiz Carlos Lacerda	Ficção	C		
2017	Invisível	Pablo Giorgelli	Ficção	C		
2017	Jesus - A Esperança	Semi Salomão	Ficção	(?)/C		
2017	Joaquim	Marcelo Gomes	Ficção	C		
2017	Jonas E O Circo Sem Lona	Paula Gomes	Documentário			
2017	João, O Maestro	Mauro Lima	Ficção	C		
2017	La Vingança	Fernando Fraiha	Ficção	C		
2017	Lamparina Da Aurora	Frederico Machado	Ficção	C		
2017	Lino - Uma Aventura De Sete Vidas	Rafael Ribas	Animação			
2017	Love Film Festival	Bruno Safadi/Juancho Cardona/Manuela Dias/Vinícius Coimbra	Ficção	C		

2017	Lygia, Uma Escritora Brasileira	Hélio Goldsztejn	Documentário			
2017	Macaco Tião, O Candidato Do Povo	Alex Levy-Heller	Documentário			
2017	Mais Do Que Eu Possa Me Reconhecer	Allan Ribeiro	Documentário			
2017	Malasartes E O Duelo Com A Morte	Paulo Morelli	Ficção	C		
2017	Mar Inquieto	Fernando Mantelli	Ficção	C		
2017	Maria - Não Esqueça Que Eu Venho Dos Trópicos	Francisco C. Martins	Documentário			
2017	Martírio	Ernesto De Carvalho/Tatiana Almeida (Tita)/Vincent Carelli	Documentário			
2017	Memória Em Verde E Rosa	Pedro Von Krüger	Documentário			
2017	Meu Corpo É Político	Alice Riff	Documentário			
2017	Meus 15 Anos	Caroline Fioratti	Ficção	B/C	B) Alethea Miranda / Michel Dubret	Site: IMDb https://www.imdb.com/title/tt6692022/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (19/06/23)
2017	Muito Romântico	Gustavo Jahn/Melissa Dullius	Ficção	C/C		
2017	Mulher Do Pai	Cristiane Oliveira	Ficção	C/C		
2017	Ninguém Entra, Ninguém Sai	Hsu Chien Hsin	Ficção	C		
2017	Ninguém Está Olhando	Julia Solomonoff	Ficção	C		

2017	No Intenso Agora	João Moreira Salles	Documentário			
2017	Nunca Me Sonharam	Cacau Rhoden	Documentário			
2017	Não Devore Meu Coração	Felipe Bragança	Ficção	C		
2017	O Crime Da Gávea	André Luiz Warwar	Ficção	C		
2017	O Deserto Do Deserto	Samir Abujamra/Tito Gonzalez Garcia	Documentário			
2017	O Filme Da Minha Vida	Selton Mello	Ficção	C		
2017	O Homem Que Matou John Wayne	Bruno Laet/Diogo Oliveira	Documentário			
2017	O Jardim Das Aflições	Josias Teófilo	Documentário			
2017	O Ornitólogo	João Pedro Rodrigues	Ficção	C		
2017	O Piano Que Conversa	Marcelo Machado	Documentário			
2017	O Profeta Das Águas	Leopoldo Nunes	Documentário			
2017	O Rastro	J. C. Feyer	Ficção	B/C	B) Laís Corrêa	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt4117326/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (19/06/23)
2017	Olhando Para As Estrelas	Alexandre Peralta	Documentário			
2017	Olhar Instigado	Chico Gomes/Felipe Lion	Documentário			
2017	On Yoga - Arquitetura Da Paz	Heitor Dhalia	Documentário			
2017	Os Parças	Halder Gomes	Ficção	C		

2017	Os Penetras 2 - Quem Dá Mais?	Andrucha Waddington	Ficção	C		
2017	Os Pobres Diabos	Rosemberg Cariry	Ficção	C		
2017	Os Saltimbancos Trapalhões - Rumo A Hollywood	João Daniel Tikhomiroff	Ficção	C/C		
2017	Os Transgressores	Luis Erlanger	Documentário			
2017	Para Além Da Curva Da Estrada	Guilherme Azevedo	Documentário			
2017	Pedro Osmar, Prá Liberdade Que Se Conquista	Eduardo Consonni/Rodrigo T. Marques	Documentário			
2017	Pendular	Julia Murat	Ficção	C/C		
2017	Pitanga	Beto Brant/Camila Pitanga	Documentário			
2017	Polícia Federal - A Lei É Para Todos	Marcelo Antunez	Ficção	C		
2017	Por Trás Do Céu	Caio Soh	Ficção	C		
2017	Por Um Punhado De Dólares - Os Novos Emigrados	Leonardo Dourado	Documentário			
2017	Quando O Galo Cantar Pela Terceira Vez Renegarás Tua Mãe	Aaron Salles Torres	Ficção	C		

2017	Quem É Primavera Das Neves	Ana Luiza Azevedo/Jorge Furtado	Documentário			
2017	Real - O Plano Por Trás Da História	Rodrigo Bittencourt	Ficção	C/C		
2017	Redemoinho	José Luiz Villamarim	Ficção	C/C		
2017	Rifle	Davi Pretto	Ficção	C/C		
2017	Rosemberg - Cinema, Colagem E Afetos	Cavi Borges/Christian Caselli	Documentário			
2017	Rúcula Com Tomate Seco	Arthur Vinciprova	Ficção	C		
2017	Santo Amaro Era Skatista	Felipe Martins	Documentário			
2017	Sepultura Endurance	Otavio Juliano	Documentário			
2017	Silêncio No Estúdio	Emilia Silveira	Documentário			
2017	Sinais De Cinza, A Peleja De Olney Contra O Dragão Da Maldade	Henrique Dantas	Documentário			
2017	Soundtrack	Bernardo Dutra/Manitou Felipe	Ficção	C		
2017	Taego Ãwa	Henrique Borela/Marcela Borela	Documentário			
2017	Toc - Transtornada, Obsessiva, Compulsiva	Paulinho Caruso/Teodoro Poppovic	Ficção	C		
2017	Todas As Cores Da Noite	Pedro Severien	Ficção	C		

2017	Todas As Manhãs Do Mundo	Lawrence Wahba/Tatiana Lohmann	Documentário			
2017	Todas As Meninas Reunidas Vamos Lá	Carol Fernandes	Documentário			
2017	Todos	Luiz Alberto Cassol/Marilaine Castro Da Costa	Documentário			
2017	Travessia	João Gabriel	Ficção	C		
2017	Tudo É Projeto	Joana Mendes Da Rocha/Patricia Rubano	Documentário			
2017	Um Casamento	Mônica Simões	Documentário			
2017	Um Filme De Cinema	Walter Carvalho	Documentário			
2017	Um Tio Quase Perfeito	Pedro Antônio	Ficção	C		
2017	Vazante	Daniela Thomas	Ficção	C/C		
2017	Vermelho Russo	Charly Braun	Ficção	C		
2017	Viva O Cinema!	Paulo Pastorelo	Documentário			
2017	Waiting For B.	Abigail Spindel/Paulo Cesar Toledo	Documentário			
2017	Yvone Kane	Margarida Cardoso	Ficção	C		
2017	Éden	Bruno Safadi	Ficção	C		
2018	10 Segundos Para Vencer	José Alvarenga Jr.	Ficção	C		
2018	A Cabeça De Gumercindo Saraiva	Tabajara Ruas	Ficção	C		
2018	A Cidade Do Futuro	Cláudio Marques/Marilia Hughes Guerreiro	Ficção	C		
2018	A Destruição De Bernardet	Claudia Priscilla/Pedro Marques	Documentário			

2018	A Imagem Da Tolerância	Joana Mariani/Paula Trabulsi	Documentário			
2018	A Luta Do Século	Sérgio Machado	Documentário			
2018	A Misteriosa Morte De Pérola	Guto Parente	Ficção	C		
2018	A Moça Do Calendário	Helena Ignez	Ficção	C		
2018	A Repartição Do Tempo	Santiago Dellape	Ficção	C		
2018	A Superfície Da Sombra	Paulo Nascimento	Ficção	C		
2018	A Tropa De Trapo - Na Selva Do Arco-Íris	Alex Colls	Animação			
2018	A Vida Extra-Ordinária De Tarso De Castro	Leo Garcia/Zeca Brito	Documentário			
2018	A Voz Do Silêncio	André Ristum	Ficção	C		
2018	A Última Abolição	Alice De Andrade Gomes	Documentário			
2018	A Última Chance	Paulo Thiago	Ficção	C		
2018	Abrindo O Armário	Dario Menezes/Luis Abramo	Documentário			
2018	Alguma Coisa Assim	Esmir Filho/Mariana Bastos	Ficção	C		
2018	Alguém Como Eu	Leonel Vieira	Ficção	C		
2018	Além Do Homem	Willians Biondani	Ficção	C		
2018	Amanhã Chegou	Renata Caldas Simões	Documentário			
2018	Amores De Chumbo	Tuca Siqueira	Ficção	C		

2018	Ana E Vitória	Matheus Souza	Ficção	C		
2018	Antes Do Fim	Cristiano Burlan	Ficção	C		
2018	Antes Que Eu Me Esqueça	Tiago Arakilian Affonso	Ficção	C		
2018	Aos Teus Olhos	Carolina Jabor	Ficção	C		
2018	Aprender A Ler Pra Ensinar Meus Camaradas	João Guerra	Documentário			
2018	Arábia	Affonso Uchôa/João Dumans	Ficção	C		
2018	As Boas Maneiras	Juliana Rojas/Marco Dutra	Ficção	B/C	B) Márcio Mehiel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5480782/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (19/06/23)
2018	As Herdeiras	Marcelo Martinessi	Ficção	C/C		
2018	Auto De Resistência	Lula Carvalho/Natasha Neri	Documentário			
2018	Baronesa	Juliana Antunes	Documentário			
2018	Benzinho	Gustavo Pizzi	Ficção	C		
2018	Berenice Procura	Allan Fiterman	Ficção	C		
2018	Blitz	Rene Tada Brasil	Ficção			Site AdoroCinema https://www.adorocinema.com/filmes/filme-269393/ (16/06/23)
2018	Bonifácio, O Fundador Do Brasil	Mauro Ventura	Documentário			
2018	Bravas Donnas - Memória Italiana	Adriana Silva	Documentário			
2018	Café Com Canela	Ary Rosa Duarte/Glenda Nicacio	Ficção	C		
2018	Caminho Do Mar	Paulo Roberto Abrantes	Documentário			
2018	Camocim	Fellipe Fernandes/Quentin Delaroche	Documentário			
2018	Canastra Suja	Caio Soh	Ficção	C		

2018	Cartas Para Um Ladrão De Livros	Caio Cavechini/Carlos Juliano Barros	Documentário			
2018	Carvana	Lulu Corrêa	Documentário			
2018	Chacrinha, O Velho Guerreiro	Andrucha Waddington	Ficção	C		
2018	Chega De Fiu Fiu	Amanda K. Lemos/Fernanda Alves Frazao	Documentário			
2018	Comboio De Sal E Açúcar	Licinio Azevedo	Ficção	C		
2018	Como Fotografei Os Yanomami	Otavio Cury	Documentário			
2018	Como Você Me Vê?	Felipe Bond	Documentário			
2018	Como É Cruel Viver Assim	Júlia Rezende	Ficção	C		
2018	Construindo Pontes	Heloisa Passos	Documentário			
2018	Coração De Cowboy	Gui Pereira	Ficção	C		
2018	Corpo Em Terapia	Márcia Paveck	Documentário			
2018	Crô Em Familia	Cininha De Paula	Ficção	C		
2018	Dedo Na Ferida	Silvio Tendler	Documentário			
2018	Detetives Do Prédio Azul 2 - O Mistério Italiano	Vivianne Jundi	Ficção	C		
2018	Diamantino	Gabriel Abrantes	Ficção	C		
2018	Diário Da Greve	Guilherme Sarmiento	Ficção	??		
2018	Djon África	Filipa Reis/João Miller Guerra	Ficção	C		
2018	Em 97 Era Assim	Zeca Brito	Ficção	C		

2018	Em Nome Da América	Fernando Weller	Documentário			
2018	Em Um Mundo Interior	Flavio Frederico/Mariana Pamplona	Documentário			
2018	Escolas Em Luta	Eduardo Consonni/Rodrigo T. Marques/Tiago Tambelli	Documentário			
2018	Estrada De Sonhos	Pedro Von Krüger	Documentário			
2018	Estradeiros	Renata Pinheiro/Sérgio Oliveira	Documentário			
2018	Excelentíssimos	Douglas Duarte	Documentário			
2018	Ex-Pajé	Luiz Bolognesi	Documentário			
2018	Ferrugem	Aly Muritiba	Ficção	B/C	B) René Guerra	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt7467324/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2018	Fica Mais Escuro Antes Do Amanhecer	Thiago Luciano	Ficção	C		
2018	Filme Paisagem - Um Olhar Sobre Roberto Burle Marx	João Vargas	Documentário			
2018	Gaby Estrella	Cláudio Boeckel	Ficção	C		
2018	Garimpeiros Do Voto	Ernesto Rodrigues	Documentário			
2018	Grandes Médicos	Luiz Alberto Cassol/Marilaine Castro Da Costa	Documentário			
2018	Guarnieri	Francisco Lima Guarnieri	Documentário			
2018	Górgona	Fábio Furtado/Pedro Jezler	Documentário			
2018	Henfil	Angela Zoé	Documentário			

2018	Hilda Hilst Pede Contato	Gabriela Greeb	Documentário			
2018	Histórias Que Nosso Cinema (Não) Contava	Fernanda Pessoa	Documentário			
2018	Híbridos, Os Espíritos Do Brasil	Priscilla Telmon/Vincent Moon	Documentário			
2018	Imagens Do Estado Novo 1937-45	Eduardo Escorel	Documentário			
2018	Intimidade Entre Estranhos	José Alvarenga Jr.	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23) / B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt7943504/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (11/06/2023)
2018	Isto (Não) É Um Assalto	Rodrigo Souza Grota	Documentário			
2018	Legalize Já - Amizade Nunca Morre	Gustavo Bonafé/Johnny Araújo	Ficção	B/C	B) Não consta o nome do preparador, mas consta que houve alguém com essa função.	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt5818404/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2018	Literalmente Especiais	Victor Molin	Documentário			
2018	Los Territorios	Ivan Pablo Granovsky	Documentário			
2018	Marcha Cega	Gabriel Di Giacomo	Documentário			
2018	Marcos Medeiros - Codinome Vampiro	Vicente Duque Estrada	Documentário			

2018	Mare Nostrum	Ricardo Elias	Ficção	C		
2018	Mata Negra	Rodrigo Simões Aragão	Ficção	C		
2018	Memória Italiana - Histórias Em Família	Adriana Silva	Documentário			
2018	Memórias De Uma Escola	Adriana Silva	Documentário			
2018	Meu Tio E O Joelho De Porco	Rafael Terpins	Documentário			
2018	Meu Tricolor De Aço	Glauber Filho/Tibico Brasil/Valdo Siqueira	Documentário			
2018	Minas Do Futebol	Yugo Hattori	Documentário			
2018	Minha Vida Em Marte	Susana Garcia	Ficção	C		
2018	Missão 115	Silvio Da-Rin	Documentário			
2018	Moacir	Tomas Lipgot	Documentário			
2018	Motorrad	Vicente Amorim	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	Site IMDb :https://www.imdb.com/title/tt5958060/?ref_=nm_flmg_t_6_dr(13/06/23)
2018	Mulheres Alteradas	Luis Pinheiro	Ficção	C		
2018	My Name Is Now, Elza Soares	Elizabete Martins Campos	Documentário			
2018	Nada A Perder	Alexandre Avancini	Ficção	B/C	B) Não consta o nome do preparador, mas consta que houve alguém com essa função.	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt6910020/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2018	Nova Amsterdam	Edson Soares	Ficção	C		
2018	Não Se Aceitam Devoluções	Andre Torres Moraes	Ficção	C		

2018	O Animal Cordial	Gabriela Amaral Almeida	Ficção	B/C	B) René Guerra	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt5126274/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2018	O Animal Sonhado	Breno Baptista/Luciana Vieira/Rodrigo Fernandes/Samuel Brasileiro/Ticiana Augusto Lima/Victor Costa Lopes	Ficção	C		
2018	O Avental Rosa	Jaime Monjardim	Ficção	C		
2018	O Banquete	Daniela Thomas	Ficção	C		
2018	O Beijo No Asfalto	Murilo Benício	Ficção	C/C		
2018	O Candidato Honesto 2	Roberto Santucci	Ficção	C		
2018	O Caso Do Homem Errado	Camila De Moraes	Documentário			
2018	O Colar De Coralina	Reginaldo Gontijo	Ficção	C		
2018	O Cravo E A Rosa - O Documentário	Jorge Farjalla	Documentário			
2018	O Desmonte Do Monte	Sinai Sganzerla	Documentário			
2018	O Doutrinador - O Filme	Gustavo Bonafé	Ficção	C		
2018	O Fantástico Patinho Feio	Denilson Félix	Documentário			
2018	O Grande Circo Mistico	Cacá Diegues	Ficção	C		
2018	O Homem Perfeito	Marcus Baldini	Ficção	C		

2018	O Homem Que Parou O Tempo	Hilnando Sm	Ficção	C		
2018	O Jabuti E A Anta	Eliza Capai	Documentário			
2018	O Muro	Lula Buarque De Hollanda	Documentário			
2018	O Nome Da Morte	Henrique Goldman	Ficção	C		
2018	O Nó Do Diabo	Gabriel Martins/Ian Abé/Jhésus Tribuzi/Ramon Porto Mota	Ficção	C		
2018	O Paciente, O Caso Tancredo Neves	Sergio Rezende	Ficção	C/C		
2018	O Processo	Maria Augusta Ramos	Documentário			
2018	O Renascimento Do Parto 2	Eduardo Chauvet	Documentário			
2018	O Renascimento Do Parto 3	Eduardo Chauvet	Documentário			
2018	O Segredo De Davi	Diego Freitas	Ficção	C		
2018	O Silêncio Da Noite É Que Tem Sido Testemunha Das Minhas Amarguras	Petrônio Lorena	Documentário			
2018	O Silêncio É Uma Prece	Candé Salles	Documentário			
2018	Onde A Moeda Cai Em Pé - A História Do São Paulo Futebol Clube	Alexandre Boechat/Andre Plihal/Pedro Jorge/Ricardo Aidar	Documentário			

2018	Os Caubóis Do Apocalipse	Diego Da Costa	Ficção	C		
2018	Os Exterminadores Do Além Contra A Loira Do Banheiro	Fabrício Bittar	Ficção	C		
2018	Os Farofeiros	Roberto Santucci	Ficção	C		
2018	Os Incontestáveis	Alexandre Serafini	Ficção	C		
2018	Outra História Do Mundo	Guillermo Casanova	Ficção	C		
2018	Pagliacci	Chico Gomes/Julio Hey/Luiz Villaça/Luiza Villaça/Pedro Moscalcoff	Documentário			
2018	Para Ter Onde Ir	Jorane Castro	Ficção	C		
2018	Paraíso Perdido	Monique Gardenberg	Ficção	C		
2018	Parquelândia	Cecília Da Fonte	Documentário			
2018	Paulistas	Daniel Nolasco	Documentário			
2018	Peixonauta: O Filme	Celia Serra/Kiko Mistrorigo/Rodrigo Eba!	Animação			
2018	Pela Janela	Caroline Leone	Ficção	B/C	B) René Guerra	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt7230476/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2018	Piripkura	Bruno Jorge/Mariana Oliva/Renata Terra	Documentário			
2018	Pra Ficar Na História	Boca Migotto	Documentário			
2018	Praça Paris	Lucia Murat	Ficção	B/C	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt6206880/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)

2018	Quase Memória	Ruy Guerra	Ficção	C		
2018	Querida Mamãe	Jeremias Moreira Filho	Ficção	C		
2018	Querido Embaixador	Luiz Fernando Goulart	Documentário			
2018	Rasga Coração	Jorge Furtado	Ficção	C		
2018	Rio Do Medo	Ernesto Rodrigues	Documentário			
2018	Rio Mumbai	Gabriel Mellin/Pedro Sodré	Ficção	C		
2018	Rogério Duarte, O Tropikaoslista	José Walter Lima	Documentário			
2018	Sailing Band	Denis Nielsen	Documentário			
2018	Salto No Vazio	Cavi Borges/Patricia Niedermeier	Ficção	C		
2018	Santoro- O Homem E Sua Música	John Howard Szerman	Documentário			
2018	Saudade	Paulo Caldas	Documentário			
2018	Sequestro Relâmpago	Tata Amaral	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2018	Sertão Velho Cerrado	André D'Elia	Documentário			
2018	Severina	Felipe Hirsch	Ficção	C		
2018	Slam: Voz De Levante	Roberta Estrela D'Alva/Tatiana Lohmann	Documentário			
2018	Soldados Do Araguaia	Belisario Franca	Documentário			
2018	Sueño Florianópolis	Ana Katz	Ficção	C		
2018	Super Orquestra Arcoverdense De Ritmos Americanos	Sérgio Oliveira	Documentário			

2018	Talvez Uma História De Amor	Rodrigo Spada Bernardo	Ficção	C		
2018	Teu Mundo Não Cabe Nos Meus Olhos	Paulo Nascimento	Ficção	C		
2018	Tinta Bruta	Filipe Matzembacher/Marcio Reolon	Ficção	C		
2018	Todas As Canções De Amor	Joana Mariani	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt7239146/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2018	Todas As Razões Para Esquecer	Pedro Coutinho	Ficção	C		
2018	Todo Clichê Do Amor	Rafael Primot	Ficção	C		
2018	Todos Os Paulos Do Mundo	Gustavo Ribeiro/Rodrigo De Oliveira	Documentário			
2018	Torquato Neto - Todas As Horas Do Fim	Eduardo Ades/Marcus Fernando	Documentário			
2018	Tropykaos	Daniel Lisboa	Ficção	C		
2018	Tudo Acaba Em Festa	Andre Alberto Pellenz	Ficção	C		
2018	Tudo Por Um Pop Star	Bruno Garotti	Ficção	C		
2018	Tudo É Irrelevante - Helio Jaguaribe	Ernesto Baldan/Izabel Jaguaribe	Documentário			
2018	Tungstênio	Heitor Dhalia	Ficção	C		
2018	Uma Espécie De Família	Diego Lerman	Ficção	C		
2018	Uma Quase Dupla	Marcus Baldini	Ficção	C		

2018	Unicórnio	Eduardo Nunes	Ficção	C		
2018	Vende-Se Esta Moto	Marcus Vinícius Faustini	Ficção	C		
2018	Verão Em Rildas	Daniel Caetano	Ficção	C		
2018	Vinte Anos	Alice De Andrade	Documentário			
2018	Yonlu	Hique Montanari	Ficção	C		
2018	Zama	Lucrécia Martel	Ficção	C		
2019	45 Dias Sem Você	Rafael Gomes	Ficção	C		
2019	A Cidade Dos Piratas	Otto Guerra	Animação			
2019	A Família Submersa	María Alché	Ficção	C		
2019	A Fera Na Selva	Eliane Giardini/Lauro Escorel/Paulo Betti	Ficção	C		
2019	A História De Um Sonho	Marcela Coelho/Ricardo Aidar	Documentário			
2019	A Irmandade	Juscelino Ribeiro	Documentário			
2019	A Mulher Do Meu Marido	Marcelo Santiago	Ficção	C		
2019	A Música Do Tempo - Do Sonho Do Império Ao Império Do Sonho	João Velho	Documentário			
2019	A Noite Amarela	Ramon Porto Mota	Ficção	C		
2019	A Parte Do Mundo Que Me Pertence	Marcos Pimentel	Documentário			
2019	A Pedra Da Serpente	Fernando Sanches	Ficção	C		
2019	A Quarta Parede	Hudson Senna	Ficção	C		

2019	A Serpente	Jura Capela	Ficção	C		
2019	A Sombra Do Pai	Gabriela Amaral Almeida	Ficção	C		
2019	A Turma Do Pererê.Doc	Ricardo Favilla	Documentário			
2019	A Vida Invisível	Karim Aïnouz	Ficção	C		
2019	Abaixo A Gravidade	Edgard Navarro	Ficção	C		
2019	Aconteceu Na Quarta-Feira (Doppelganger)	Domingos De Oliveira	Ficção	C		
2019	Ainda Temos A Imensidão Da Noite	Gustavo Galvão	Ficção	B/C	B)Vanise Carneiro: preparadora de elenco / Cristiano Karna: preparador vocal	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt11075392/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2019	Alaska	Pedro Novaes	Ficção	C		
2019	Albatroz	Daniel Augusto	Ficção	C		
2019	Alex Camera 10	Cauê Serur Pereira	Documentário			
2019	Alma Imoral	Silvio Tendler	Documentário			
2019	Amazônia Groove	Bruno Murtinho	Documentário			
2019	Amazônia, O Despertar Da Florestania	Christiane Torloni/Miguel Przewodowski	Documentário			
2019	Ambiente Familiar	Torquato Joel	Ficção	C		
2019	Antártica Por Um Ano	Julia Martins	Documentário			
2019	Antônio Um Dois Três	Leonardo Mouramateus	Ficção	C		
2019	Aspirantes	Ives Rosenfeld	Ficção	C		
2019	Azougue Nazaré	Tiago Melo	Ficção	C		

2019	B.O.	Daniel Belmonte/Pedro Cadore	Ficção	C		
2019	Bacurau	Juliano Dornelles/Kleber Mendonça Filho	Ficção	B/C	B) Leonardo Lacca e Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt2762506/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2019	Bate Coração	Glauber Filho	Ficção	C		
2019	Beatriz	Alberto Graça	Ficção	C/C		
2019	Bio	Carlos Gerbase	Ficção	C		
2019	Bixa Travesty	Claudia Priscilla/Kiko Goifman	Documentário			
2019	Borrasca	Francisco Garcia	Ficção	C		
2019	Caminhos Magnéticos	Edgar Pêra	Ficção	C		
2019	Carcereiros - O Filme	José Eduardo Belmonte	Ficção	C		
2019	Carta Para Além Dos Muros	André Canto	Documentário			
2019	Chorar De Rir	Toniko Melo	Ficção	C		
2019	Chuva É Cantoria Na Aldeia Dos Mortos	JoãO Salaviza/RenéE Nader Messora	Ficção	C		
2019	Cinderela Pop	Bruno Garotti	Ficção	C		
2019	Cine Holliúdy 2 - A Chibata Sideral	Halder Gomes	Ficção	C		
2019	Cine São Paulo	Felipe Tomazelli/Ricardo Martensen	Documentário			
2019	De Peito Aberto	Graziela Mantoanelli	Documentário			
2019	De Pernas Pro Ar 3	Júlia Rezende	Ficção	C		
2019	Depois Do Fim	Alvaro De Carvalho Neto	Documentário			
2019	Deslembro	Flavia Castro	Ficção	C		

2019	Diante Dos Meus Olhos	André Félix	Documentário			
2019	Dias Vazios	Robney Bruno De Almeida	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2019	Divaldo – O Mensageiro Da Paz	Clovis Mello	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt10278930/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2019	Divino Amor	Gabriel Mascaro	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo (supervisora)	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2019	Diz A Ela Que Me Viu Chorar	Maíra Bühler	Documentário			
2019	Diários De Classe	Igor Souza/Maria Carolina Da Silva	Documentário			
2019	Domingo	Clara Linhart/Fellipe Gamarano Barbosa	Ficção	C		
2019	El Hombre Que Cuida	Alejandro Andújar	Ficção	C		
2019	Ela Disse, Ele Disse	Cláudia Castro	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Dite IMDb: https://www.imdb.com/title/tt9660006/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2019	Elegia De Um Crime	Cristiano Burlan	Documentário			
2019	Eleições	Alice Riff	Documentário			
2019	Espero Tua (Re)Volta	Eliza Capai	Documentário			
2019	Estou Me Guardando Para Quando O Carnaval Chegar	Marcelo Gomes	Documentário			

2019	Eu Sinto Muito	Cristiano Vieira	Ficção	C		
2019	Eu Sou Brasileiro	Alessandro Barros	Ficção	C		
2019	Eu Sou Mais Eu	Pedro Amorim	Ficção	B/C	B) Estrela Straus	B) Santos, Giovanna Siqueira Leite dos - Preparação de elenco no Brasil: A influência stanislavskiana no audiovisual brasileiro comtemporâneo - Dissertação UFRJ - p. 136 - Rio de Janeiro, 2021. (21/06/23)
2019	Fernando	Igor Angelkorte/Julia Ariani/Paula Vilela	Documentário			
2019	Fevereiros	Marcio Debellian	Documentário			
2019	Filhos Do Pai Eterno	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Foro Íntimo	Ricardo Mehedff	Ficção	C		
2019	Frans Krajcberg: Manifesto	Regina Jehá	Documentário			
2019	Galaxias	Fabiano Maciel	Documentário			
2019	Greta	Armando Praça	Ficção	C		
2019	Happy Hour:Verdades e Consequências	Eduardo Albergaria	Ficção	B/C	B) Marcello Bosschar	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt4188440/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (15/06/23)
2019	Hebe - A Estrela Do Brasil	Maurício Farias	Ficção	C		
2019	Histórias Estranhas	Claudio Ellovitch/Filipe Ferreira/Kapel Furman/Marcos Debrito/Paulo Biscaia Filho/Ricardo Ghiorzi/Rodrigo Brandão/Taísa Ennes Marques	Ficção	C		

2019	Homem Livre	Alvaro Furloni	Ficção	B/C	B) Felipe Vidal	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5842570/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2019	Horácio	Mathias Mangin	Ficção	C		
2019	Humberto Mauro	André Di Mauro	Documentário			
2019	Inezita	Hélio Goldsztejn	Documentário			
2019	Inferninho	Guto Parente/Pedro Diógenes	Ficção	C		
2019	Intruso	Paulo Fontenelle	Ficção	C		
2019	Jorge, O Padroeiro Guerreiro	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Jorginho Guinle - Só Se Vive Uma Vez	Otávio Escobar	Documentário			
2019	Jovens Infelizes Ou Um Homem Que Grita Não É Um Urso Que Dança	Thiago Mendonça	Ficção	C		
2019	Kardec	Wagner De Assis	Ficção	C		
2019	La Cama	Mónica Lairana	Ficção	C		
2019	Las Ineses	Pablo Jose Meza	Ficção	C		
2019	Legalidade	Zeca Brito	Ficção	C		
2019	Lembro Mais Dos Corvos	Gustavo Vinagre	Documentário			
2019	Leste Oeste	Rodrigo Souza Grota	Ficção	C		
2019	Liberdade É Uma Grande Palavra	Guillermo Rocamora	Documentário			
2019	Los Silencios	Beatriz Seigner	Ficção	C		
2019	Luna	Cris Azzi	Ficção	C		
2019	Mal Nosso	Samuel Galli	Ficção	C		
2019	Marcia Haydée	Daniela Kallmann	Documentário			

2019	Maria Do Caritó	João Paulo Jabur	Ficção	C		
2019	Marés	João Paulo Procópio	Ficção	C		
2019	Meu Amigo Fela	Joel Zito Araújo	Documentário			
2019	Meu Mundial - Para Vencer não basta Jogar	Carlos Morelli	Ficção	C		
2019	Meu Nome É Daniel	Daniel Gonçalves	Documentário			
2019	Milagre	Mauro Ventura	Documentário			
2019	Minha Fama De Mau	Lui Farias	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt8157400/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2019	Minha Mãe É Uma Peça 3	Susana Garcia	Ficção	C		
2019	Mormaço	Marina Meliande	Ficção	C		
2019	Morto Não Fala	Dennison Ramalho	Ficção	C		
2019	Muleque Té Doido! - Mais Doido Ainda	Erlanes Duarte	Ficção	C		
2019	Mussum, Um Filme Do Cacildis	Susanna Lira	Documentário			
2019	Música Para Quando As Luzes Se Apagam	Ismael Caneppele	Documentário			
2019	Nada A Perder 2	Alexandre Avancini	Ficção	C		
2019	Neville D'Almeida - Cronista Da Beleza E Do Caos	Mario Abbade	Documentário			

2019	No Coração Do Mundo	Gabriel Martins/Maurilio Martins	Ficção	C		
2019	Novas Espécies - A Expedição Do Século	Mauricio Dias	Documentário			
2019	O Amigo Do Rei	André D'Elia	Documentário			
2019	O Amor Dá Trabalho	Ale Mchaddo	Ficção	C		
2019	O Chalé É Uma Ilha Batida De Vento E Chuva	Letícia Simões	Documentário			
2019	O Clube Dos Canibais	Guto Parente	Ficção	C		
2019	O Corpo É Nosso!	Theresa Jessouroun	Documentário			
2019	O Filho Do Homem	Alexandre Machafer	Ficção	C		
2019	O Galã	Francisco Ramalho Jr.	Ficção	C		
2019	O Incerto Lugar Do Desejo	Paula Trabulsi	Documentário			
2019	O Juízo	Andrucha Waddington	Ficção	C		
2019	O Olho E A Faca	Paulo Sacramenot	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo: preparadora de elenco / Vinicius Faria Zinn: assistente de preparador de elenco	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2019	O Verde Está Do Outro Lado	Daniel A. Rubio	Documentário			
2019	O Último Trago	Luiz Pretti/Pedro Diógenes/Ricardo Pretti	Ficção	C		
2019	Onde Quer Que Você Esteja	Bel Bechara/Sandro Serpa	Ficção	C		

2019	Organismo	Jeorge Pereira	Ficção	C		
2019	Os Jovens Baumann	Bruna Carvalho Almeida	Ficção	C		
2019	Os Parças 2	Cris D'Amato	Ficção	C		
2019	Os Principes	Luiz Rosemberg Filho	Ficção	C		
2019	Padroeiros Oficiais Do Brasil	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Palace Ii - 3 Quartos Com Vista Para O Mar	Gabriel Correa E Castro/Rafael Machado	Documentário			
2019	Pastor Cláudio	Beth Formaggini	Documentário			
2019	Paulo De Tarso E A História Do Cristianismo Primitivo	André Marouço	Documentário			
2019	Raiva	Sérgio Tréfaut	Ficção	C		
2019	Recife Assombrado - Filme	Adriano Portela	Ficção	C		
2019	Relatos Do Front	Renato Martins	Documentário			
2019	Rindo À Toa	Alê Braga/Álvaro Campos/Cláudio Manoel	Documentário			
2019	Rogéria - Senhor Astolfo Barrozo Pinto	Pedro Gui	Documentário			
2019	Sai De Baixo, O Filme	Cris D'Amato	Ficção	C		
2019	Santos De Todos Os Gols	Lina Chamie	Documentário			
2019	Simonal	Leonardo Domingues	Ficção	C		
2019	Sob O Olhar Do Padroeiro	Emilio Gallo	Documentário			

2019	Sobre Rodas	Mauro D'Addio	Ficção	C		
2019	Socorro, Virei Uma Garota!	Leandro Neri	Ficção	C		
2019	Sou Carnaval De São Salvador	Marcio Cavalcante	Documentário			
2019	Sócrates	Alex Moratto	Ficção	C		
2019	Teatros No Brasil Castro Alves - O Teatro E O Homem	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Teatros No Brasil Claudio Santoro - Memórias Do Maestro E Do Teatro Em Vida	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Teatros No Brasil Sudeste Municipal - Enredos Da Jóia Carioca	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Teatros No Brasil Teatros Amazonas - O Filho Ouro Da Floresta	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Teatros No Brasil Theatro São Pedro - Símbolo De Arte E Resistência	Emilio Gallo	Documentário			
2019	Temporada	André Novais Oliveira	Ficção	C		

2019	Tito E Os Pássaros	André Catoto/Gabriel Bitar/Gustavo Steinberg	Animação			
2019	Torre Das Donzelas	Susanna Lira	Documentário			
2019	Tsé	Fabio Kow	Documentário			
2019	Tunga, O Esquecimento Das Paixões	Miguel De Almeida	Documentário			
2019	Turma Da Mônica - Laços	Daniel Rezende	Ficção	B/C	B) Luiz Mario Vicente	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt8169552/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (08/06/23)
2019	Tá Rindo De Quê?	Alê Braga/Álvaro Campos/Cláudio Manoel	Documentário			
2019	Ultraje	Marc Dourdin	Documentário			
2019	Um Dia Para Susana	Giovanna Giovanini/Rodrigo Boecker	Documentário			
2019	Uma	Palackapillil Jose Antony (Ananda Jyothi)	Documentário			
2019	Uma Noite Não É Nada	Alain Fresnot	Ficção	B/C	B) Nara Sakarê	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt10856180/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (12/06/23)
2019	Uma Viagem Inesperada	Juan José Jusid	Ficção	C		
2019	Uruguai - Na Vanguarda	Marco Antonio Pereira	Documentário			
2019	Vai Que Cola 2 - O Começo	César Rodrigues	Ficção	C		
2019	Vergel	Kris Niklison	Ficção	C		
2019	Vermelho Sol	Benjamín Naishtat	Ficção	C		
2020	Aos Olhos De Ernesto	Ana Luiza Azevedo	Ficção	C		
2020	Partida	Caco Ciocler	Documentário			

2020	Solteira Quase Surtando	Caco Souza	Ficção	B/?	B) Sonali Davila / Thiago Greco	B) Site do IMDb:https://www.imdb.com/title/tt5283934/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2020	Fico Te Devendo Uma Carta Sobre O Brasil	Carol Benjamin	Documentário			
2020	Verlust	Esmir Filho	Ficção	C		
2020	Sertânia	Geraldo Sarno	Ficção	C		
2020	Fim De Festa	Hilton Lacerda	Ficção	C/C		
2020	M8	Jeferson De	Ficção	B/C	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt11321572/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2020	Macabro	Marcos Prado	Ficção	C		
2020	Cidade Pássaro	Matias Mariani	Ficção	B/C	B) Marcio Mehiel	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt8477336/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2020	O Pergaminho Vermelho	Nelson Botter Jr.	Animação			
2020	Os Under-Undergrounds, O Começo	Nelson Botter Jr.	Animação			
2020	Blitz, O Filme	Paulo Fontenelle	Documentário			
2020	Carlinhos E Carlão	Pedro Amorim	Ficção	B/?	B) Estrela Straus	B) Santos, Giovanna Siqueira Leite dos - Preparação de elenco no Brasil: A influência stanislavskiana no audiovisual brasileiro comtemporâneo - Dissertação UFRJ - p. 136 - Rio de Janeiro, 2021. (21/06/23)
2020	Adoniran, Meu Nome É João Rubinato	Pedro Serrano	Documentário			
2020	O Barco	Petrus Cariry	Ficção	C		
2020	Terapia Do Medo	Roberto Moreira	Ficção			

2020	No Gogó Do Paulinho	Roberto Santucci	Ficção	C		
2020	Bento	Robney Bruno	Ficção	C		
2020	Os Sonâmbulos	Thiago Mata Machado	Ficção	C		
2020	Cabras Da Peste	Vitor Brandt	Ficção	C		
2020	2	Marcelo Presotto	Ficção	C		
2020	Beiço De Estrada	Eliézer Rolim	Ficção	C		
2020	Jovens Polacas	Alex Levy Heller	Ficção	C		
2020	Mulher Oceano	Djin Sganzerla	Ficção	C		
2020	Os Espetaculares	André Pellenz	Ficção	C		
2020	Pacarrete	Allan Deberton	Ficção	B/C	B) Christian Duurvoort	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt5622284/fullcredits/?ref_=tt_cl_sm (10/06/2023)
2020	Se Arrependimento Matasse	Lília Moema Santana	Ficção	B/?	B) Nataly Rocha	B) Site IMDb:https://www.imdb.com/title/tt6135454/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2020	Sem Descanso	Bernard Attal	Documentário			
2020	Uma Garota Chamada Marina	Candé Salles	Documentário			
2020	Dentro Da Minha Pele	Toni Venturi/Val Gomes	Documentário			
2020	Guerra De Algodão	Cláudio Marques/Marilia Hughes Guerreiro	Ficção	C		
2020	Sobradinho	Cláudio Marques/Marilia Hughes Guerreiro	Documentário			
2020	Soldado Estrangeiro	José Joffily/Pedro Rossi	Documentário			
2020	A Verdade Da Mentira	Maria Carolina Telles	Documentário			

2020	Boca De Ouro	Daniel Filho	Ficção	C		
2020	Disforia	Lucas Cassales	Ficção	C		
2020	Família De Axé	Tetê Moraes	Documentário			
2020	Inaudito	Gregório Gananian	Documentário			
2020	New Life S.A.	André Carvalheira	Ficção	C		
2020	Niède	Tiago Tambelli	Documentário			
2020	Ontem Havia Coisas Estranhas No Céu	Bruno Risas	Ficção	C		
2020	Vivir Allí No Es El Infierno Es El Fuego Del Desierto.La Plenitud De La Vida Quedó Ahí Como Un Árbol	Javiera Véliz Fajardo	Documentário			
2020	10 Horas Para O Natal	Cris D'Amato	Ficção	C		
2020	Alice & Só (Ex Bamo Nessa)	Daniel Lieff	Ficção	C		
2020	Boni Bonita	Daniel Barosa	Ficção	C		
2020	Cabrito	Luciano De Azevedo	Ficção	C		
2020	Faz Sol Lá Sim	Claufe Rodrigues	Documentário			
2020	Música Para Morrer De Amor	Rafael Gomes	Ficção	C		
2020	O Melhor Verão Das Nossas Vidas	Adolpho Knauth	Ficção	C		
2020	Porno Para Principiantes	Carlos Ameglio	Ficção	C		

2020	Volume Morto	Kauê Telloli	Ficção	C		
2020	A Febre	Maya Da-Rin	Ficção	B/?	B) Amanda Gabriel	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt10603466/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (11/06/23)
2020	Querência	Helvécio Marins Jr.	Ficção	C		
2020	Tarde Para Morir Joven	Dominga Sotomayor Castillo	Ficção	C		
2020	Vou Nadar Até Você	Klaus Mitteldorf	Ficção	C		
2020	A Divisão - O Filme	Rodrigo Silveira Monte/Vicente Amorim	Ficção	C		
2020	Açucar	Renata Pinheiro/Sérgio Oliveira	Ficção	C		
2020	Todos Os Mortos	Caetano Gotardo/Marco Dutra	Ficção	C		
2021	7 Prisioneiros	Icko Joseph Alexandre Morato Iben	Ficção	C		
2021	8 Presidentes 1 Juramento - A História De Um Tempo Presente	Carla Camurati	Documentário			
2021	A Mulher Da Luz Própria	Sinai Mello E Silva Sganzerla	Documentário			
2021	A Nuvem Rosa	Iuli Gerbase	Ficção	C		
2021	A Ponte De Bambu	Marcelo Ramalho Machado	Documentário			
2021	A Princesa Da Yakuza	Vicente Amorim	Ficção	B/?	B) Maria Sílvia Siqueira Campos	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt10715446/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (13/06/23)
2021	A Quem Interessa A Ignorância?	Alexandre Da Silva Carvalho	Documentário			
2021	A Sogra Perfeita	Cristiane D Amato	Ficção	C		

2021	A Última Floresta	Luiz Roberto Bolognesi	Documentário			
2021	Abe	Fernando Grostein Escobar De Andrade	Ficção	C		
2021	Acqua Movie	Lirio Ferreira	Ficção	C		
2021	Alvorada	Sonia Politi Assuncao, Ana Luiza Machado Da Silva Muylaert	Documentário			
2021	Amaração	Marc Zirah Belhassen, Eric Mardoche Belhassen	Ficção	C		
2021	Amarração Do Amor	Caroline Okoshi Fioratti	Ficção	C		
2021	Amigas De Sorte	Homero De Mario Jorge Luiz Costa Vieira Olivetto	Ficção	C		
2021	Amigo Arrigo	Jose Carone Junior, Alain Fresnot	Documentário			
2021	Amor Sem Medida	Alexandre Machado De Sa	Ficção	C		
2021	Ana. Sem Titulo	Lucia Murat	Ficção	C		
2021	Andre Matos – Maestro Do Rock	Anderson Jose Bellini De Araujo	Documentário			
2021	Anna	Heitor Dhalia	Ficção	C		
2021	Araña	Andres Wood	Ficção	C		
2021	Ariano Apresenta: O Auto Da Boa Mentira	Jose Eduardo Belmonte Dos Santos	Ficção	C		
2021	Atravessa A Vida	Joao Henrique Vieira Da Silva Jardim	Documentário			
2021	Boa Noite	Clarice Saliby De Simoni	Documentário			
2021	Bob Cuspe - Nós Não Gostamos De Gente	Cesar Luiz Cabral	Animação			

2021	Bravos Valentes: Vaqueiros Do Brasil	Ralf Cabral Tambke	Documentário			
2021	Cabeça De Nêgo	Emerson De Oliveira Cardoso	Ficção	C		
2021	Callado	Emilia Rosa De Almeida Silveira	Documentário			
2021	Campus Santo	Marcio Cavalcanti Curi	Ficção	C		
2021	Cavalo	Werner Salles Bagetti, Rafael Barbosa Silva	Documentário			
2021	Chacrinha, Eu Vim Para Confundir Não Para Explicar	Micael Langer, Claudio Manoel Mascarenhas Pimentel Dos Santos	Documentário			
2021	Chão	Camila Silva Freitas	Documentário			
2021	Chico Ventana Também Queria Ter Um Submarino	Alex Piperno	Ficção	C		
2021	Chorão: Marginal Alado	Felipe Novaes Elias	Documentário			
2021	Christabel	Alex Levy Heller	Ficção	C		
2021	Cine Marrocos	Ricardo Cury Calil	Documentário			
2021	Contos Do Amanhã	Pedro De Lima Marques	Ficção	B/?	B) Ulisses da Motta	B) Site IMDb: https://www.imdb.com/title/tt7283934/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2021	Cora	Matias Mariani, Gustavo Rosa de Moura	Ficção	C		
2021	Correndo Por Um Sonho	Tomas Portella	Ficção	C/C		
2021	Cravos	Marco Aurelio Pinho Del Fiol	Documentário			
2021	Curral	Marcelo Coimbra De Almeida Brennand	Ficção	C		

2021	Curupira O Demônio Da Floresta	Francisco Duarte Da Silva	Ficção	C		
2021	Danças Negras	Joao Victor Pellegrini Do Nascimento, Firmino Ribeiro Pitanga	Documentário			
2021	Delicadeza É Azul	Yasmin Garcez Merszajn, Sandro Luiz Barbosa Arieta	Documentário			
2021	Dente Por Dente	Pedro Micheli Arantes, Julio Junqueira Taubkin	Ficção	C		
2021	Depois A Louca Sou Eu	Julia Salles De Rezende	Ficção	C		
2021	Deserto Particular	Alysson Silva Muritiba	Ficção	C		
2021	Desvio	Arthur Fernandes Andrade Lins, Arthur Fernandes Andrade Lins	Ficção	C		
2021	Diários De Intercâmbio	Bruno Tinoco Garotti	Ficção	C		
2021	Dois Mais Dois	Marcelo Barreto Saback	Ficção	C		
2021	Dora E Gabriel	Ugo Cesar Giorgetti	Ficção	C		
2021	Doutor Gama	Jeferson Rodrigues De Rezende	Ficção	C		
2021	El Empleado Y El Patrón	Manuel Nieto Zas	Ficção	C		
2021	Encarcerados	Pedro Bial, Fernando Grostein Escobar De Andrade, Claudia Calabi	Documentário			
2021	Entre Nós, Um Segredo	Toumani Kouyate, Beatriz Seignemartin De Paula Leite	Documentário			

2021	Frei Damião - O Santo Do Nordeste	Deborah Brennand De Souza Mendes	Documentário			
2021	Galeria Futuro	Fernando Augusto Sanches, Afonso Jose Da Silva Poyart	Ficção	C		
2021	Garota Da Moto	Joao Daniel Sequeira Tikhomiroff, Hilton Luis Pinheiro	Ficção	C		
2021	Helen	Andre Meirelles Collazzo	Ficção	C		
2021	Homem Onça	Vinicius Dias Dos Reis	Ficção	C		
2021	Intervençã o	Caio Nogueira Cobra Varajao	Ficção	C		
2021	Júpiter	Marco Antonio Vieira Abujamra	Ficção	C/C		
2021	King Kong Em Asunción	Camilo Santos Cavalcante	Ficção	C		
2021	L.O.C.A.	Claudia Jouvin De Paiva	Ficção	C		
2021	La Botera	Sabrina Blanco	Ficção	C		
2021	Lamaçal	Franco Gabriel Verdoia	Ficção	C		
2021	Lamento	Diego De Mello Rego Lopes, Claudio Bitencourt Avila	Ficção	C		
2021	Libelu - Abaixo A Ditadura	Diogenes Adolpho Perez Muniz	Documentário			
2021	Limiar	Coraci Bartman Ruiz	Documentário			
2021	Loop	Bruno Bini Pereira Rosa	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2021	Luana Muniz - Filha Da Lua	Rian Cordova Costa, Leonardo Moraes Menezes	Documentário			
2021	Lucicreide Vai Pra Marte	Rodrigo Cesar Ribeiro De Araujo	Ficção	C		

2021	Lutar, Lutar, Lutar	Sergio Borges Martins Filho, Helvecio Neves Marins Junior	Documentário			
2021	Madalena	Madiano Marcheti	Ficção	C		
2021	Mangueira Em 2 Tempos	Ana Maria Portinho Magalhaes	Documentário			
2021	Marighella	Wagner Manicoba De Moaur	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2021	Meu Nome É Bagdá	Ana Carolina Piza Alves De Souza (Caru Alves de Souza)	Ficção	C		
2021	Meu Querido Supermercado	Tali Yankelevich	Documentário			
2021	Migliaccio, O Brasileiro Em Cena	Joao Mariano Pereira Silva Lourenco	Documentário			
2021	Minha Fortaleza - Os Filhos De Fulano	Tatiana Lohmann Soares	Documentário			
2021	Missão Cupido	Rodrigo Bittencourt Ramos	Ficção	C		
2021	Nazinha, Olhai Por Nós	Jose Belisario Cabo Penna Franca	Documentário			
2021	Nem Tudo Se Desfaz	Josias Saraiva Monteiro Neto	Documentário			
2021	Nheengatu	José Duarte Seixo Barahona Fernandes	Documentário			
2021	Nina	Paulo Cesar Santana De Alcantara Filho	Ficção	C		
2021	Noite De Fogo	Tatiana Huezo	Ficção	B/C	B) Fátima Toledo	B) Site oficial do Studio Fátima Toledo: https://www.studiofatimatoledo.com/filmes (08/06/23)
2021	Noites De Alface	Jose Buarque Ferreira	Ficção	C		

2021	Nona - Si Me Mojan Yo Los Quemo	Camila José Donoso	Ficção	C		
2021	O Buscador	Bernardo De Mello Barreto Carvalho	Ficção	C		
2021	O Cemitério Das Almas Perdidas	Rodrigo Simoes Aragao	Ficção	C		
2021	O Diabo Branco	Ignacio Rogers	Ficção	C		
2021	O Filho Único Do Meu Pai	Joao Paulo Nogueira Lima, Danniel Fernandes Bezerra De Menezes, Danilo Pontes Ferreira De Carvalho	Ficção	C		
2021	O Jardim Secreto De Mariana	Sergio Rezende	Ficção	C/?		
2021	O Novelo	Claudia Patricia Lima Pinheiro	Ficção	C		
2021	O Palhaço, Deserto	Patricia Lobo Ferraz De Andrade	Ficção	C		
2021	O Sentido Da Vida	Antônio Miguel Gonçalves Mendes	Documentário			
2021	O Silêncio Da Chuva	Joao Carlos Daniel (Daniel Filho)	Ficção	C		
2021	O Último Jogo	Roberto Studart Ramos De Queiroz Filho	Ficção	C		
2021	Os Caminhos Do Meu Pai	Mauricio Barros Osaki, Jussara Nunes Da Silveira	Ficção	C		
2021	Os Salafrários	Pedro Antonio Camargos Paes De Oliveira	Ficção	C		
2021	Pantanal, A Boa Inocência De Nossas Origens	Izabella De Freitas Faya, Eduardo Lima De Castro Nunes	Documentário			

2021	Pedro E Inês	António Da Rocha Cunha Ferreira	Ficção	C		
2021	Piedade	Claudio De Assis Ferreira	Ficção	C		
2021	Pixinguinha, Um Homem Carinhoso	Denise Nunes Saraceni	Ficção	C		
2021	Por Que Você Não Chora?	Cibele Amaral Correia	Ficção	C		
2021	Proibido Nascer No Paraíso	Joana Guedes Nin Ferreira	Documentário			
2021	Quem Vai Ficar Com Mário	Hsu Chien Hsin	Ficção	C		
2021	Raia 4	Emiliano Fischer Cunha	Ficção	B/C	B) Liane Venturella	B) SiteIMDb:https://www.imdb.com/title/tt10090744/fullcredits/?ref_=tt_ql_1 (16/06/23)
2021	Reação Em Cadeia	Marcio Garcia Machado	Ficção	C		
2021	Rodantes	Leandro Henrique Bezerra Lara	Ficção	C		
2021	Rumo	Mariana Pamplona, Flavio Coutinho De Senna Frederico	Documentário			
2021	Sars-Cov-2 O Tempo Da Pandemia	Lauro Escorel De Moraes Filho, Eduardo Escorel De Moraes	Documentário			
2021	Selvagem	Diego Da Costa	Ficção	C		
2021	Siron. Tempo Sobre Tela	Rodrigo De Barros Correia Accioly Campos, Andre Guerreiro Lopes	Documentário			
2021	Tais & Taiane	Augusto Cesar Correa Seva	Ficção	C		
2021	Turma Da Mônica: Lições	Daniel Marques Rezende Pereira	Ficção	C		
2021	Um Animal Amarelo	Felipe Braganca	Ficção	C		

2021	Um Casal Inseparável	Sergio Goldenberg	Ficção	C		
2021	Um Dia Com Jerusa	Viviane Ferreira Da Cruz	Ficção	C		
2021	Um Tio Quase Perfeito 2	Pedro Antonio Camargos Paes De Oliveira	Ficção	C		
2021	Un Crimen Común	Francisco Márquez	Ficção	C		
2021	Valentina	Cassio Pereira Dos Santos	Ficção	C/C		
2021	Veneza	Miguel Falabella / Hsu Chien Hsin	Ficção	C/C		
2021	Vento Seco	Daniel Nolasco De Souza	Ficção	C/?		
2021	Virando A Mesa	Caio Nogueira Cobra Varajao	Ficção	C/?		
2021	Você Não É Um Soldado	Maria Carolina Telles, Aleksei Wrobel Abib	Documentário			
2021	Wandering Heart	Leonardo Esteban Brzezicki Conde	Ficção	C/?		
2021	Wild - Rede Selvagem	Julio Boucada Mauro Inacio Peixoto, Dener Jose Giovanini	Documentário			
2021	Zimba	Joel Pizzini Filho	Documentário			

Anexo 3

Organograma do Sistema de Constantin Stanislavski

