

GILSON PADILHA DE VARGAS

DIREÇÃO DE ATORES

NO CINEMA BRASILEIRO REALIZADO NO RIO GRANDE DO SUL

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Professor Doutor Carlos Gerbase

Porto Alegre, julho de 2012.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

V297d Vargas, Gilson Padilha de
Direção de atores no cinema brasileiro realizado no Rio Grande do Sul / Gilson Padilha de Vargas. – Porto Alegre, 2012.
131 f.

Diss. (Mestrado) – Fac. de Comunicação Social, PUCRS.
Orientador: Prof. Dr. Carlos Gerbase.

1. Comunicação Social. 2. Cinema – Brasil. 3. Atores e Atrizes – Cinema – Direção. 4. Atuação para Cinema.
I. Gerbase, Carlos. II. Título.

CDD 791.4

Bibliotecária Responsável: Dênira Remedi – CRB 10/1779

GILSON PADILHA DE VARGAS

DIREÇÃO DE ATORES

NO CINEMA BRASILEIRO REALIZADO NO RIO GRANDE DO SUL

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: _____ de _____ de _____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Carlos Gerbase – PUCRS

Prof. Dr. João Guilherme Barone – PUCRS

Prof. Dra. Miriam Rossini - UFRGS

Porto Alegre

2012

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho aos meus pais Olavo Silva de Vargas e Noemi Padilha de Vargas (*in memoriam*), que são referência de honestidade, disciplina e grande generosidade. A minha irmã Gilka Vargas e a minha amiga Iara Noemi, grandes parceiras de sempre e de todo momento. A minha companheira Gabriela Bervian, que acompanha com paciência as minhas longas divagações e me suporta. Aos meus colegas de trabalho e aos meus alunos, com quem aprendo cotidianamente. Aos meus amigos atores, que me ensinaram o pouco que sei.

AGRADECIMENTO

Agradeço ao professor Dr. Carlos Gerbase pela acolhida; a PUCRS, onde me formei como bacharel e onde realizo o presente mestrado. A Unisinos, onde ministro aulas de cinema e aprendo com colegas e alunos. Aos colegas cineastas Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Fabiano de Souza, Gustavo Spolidoro e Jorge Furtado, pelos francos depoimentos. A Gilka, Iara e Gabriela pela atenção e carinho. E agradeço, em especial, ao meu pai: Olavo Silva de Vargas.

“A ator é o pedagogo do ser.”

Artur da Távola

RESUMO

O presente texto aborda a questão da direção de atores para cinema, com dois vetores de corte: o parâmetro temporal, priorizando a análise da questão e seus desdobramentos após o período da chamada *Retomada do Cinema Brasileiro* até o momento atual e o parâmetro regional, priorizando e focando a problematização do tema no estado do Rio Grande do Sul. Para tanto, foram entrevistados cinco dos mais ativos diretores brasileiros sediados no Rio Grande do Sul, não obstante o apoio teórico de autores como Jean-Jacques Roubine, Richard Boleslavski e Constantin Stanislávski. O trabalho inicia com uma introdução, que explana as motivações do autor na incursão ao tema; em seguida, faz abordagem sobre a busca pela verdade em cena, apanágio secular do ator; estabelece uma abordagem sobre a relação do diretor com o ator no cinema; refere a pragmática do diretor no processo de direção de atores e passa ao recorte local no capítulo sobre diretores e espaço de trabalho e encerra com considerações finais.

Palavras-chave: cinema. direção de atores. atuação para cinema.

ABSTRACT

The present text shows the theme of actors direction in cinema, with two parameters: the temporal framing, localizing the subject after the *Return of Brazilian Cinema (Retomada do Cinema Brasileiro)*, until the actual moment, and the regional framing, prioritizing and focusing the complexity of the theme on the state of Rio Grande do Sul (Brazil). For that, five of the most active Brazilian directors based on Rio Grande do Sul have been interviewed. We also research support of theory in authors like Jean-Jacques Roubine, Richard Boleslavski and in Constantin Stanislavsky. The work begins with a brief introduction, explaining the sparks who motivate the incursion in the present theme; then, the work makes an approximation about the relation between director and actor in the cinema and also presents an approach about the pragmatic actions during the process of directing actors. It also approaches the regional framing, at the directors and space of work chapter and finishes with some brief considerations.

Key-words: cinema. direction of actors. acting for cinema.

SUMÁRIO

| | | |
|-----|--|-----|
| 1 | Introdução | 8 |
| 2 | Ator: competências para a busca da verdade em cena | 17 |
| 3 | Diretor e ator | 33 |
| 3.1 | O diretor diante do ator - diodo humano | 33 |
| 3.2 | O ruído na relação diretor e ator | 38 |
| 4 | Pragmática do diretor..... | 48 |
| 4.1 | A escolha de elenco..... | 48 |
| 4.2 | Técnicas e invenções na direção de atores | 53 |
| 4.3 | Notas sobre a preparação de atores terceirizada | 64 |
| 5 | Prospecções: presente e futuro na direção de atores no cinema digital .. | 69 |
| 6 | Diretores e espaço..... | 80 |
| 6.1 | Do palco para a tela: o ator no cinema feito no Rio Grande do Sul hoje . | 80 |
| 6.2 | Cinco visões: diretores de cinema no Rio Grande do Sul..... | 90 |
| 7 | Considerações finais..... | 115 |
| | REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA | 123 |
| | SITES DA INTERNET | 125 |
| | FILMOGRAFIA ESTRANGERIA | 126 |
| | FILMOGRAFIA NACIONAL..... | 128 |

1 Introdução

Nesta introdução ao trabalho *Direção de atores - Cinema brasileiro realizado no Rio Grande do Sul*, parece pertinente refazer, com brevidade, o percurso, razoavelmente cronológico, referente às incursões deste mestrando no que tange (ou ao menos se aproxima) ao tema da dissertação: o trabalho de direção de atores, mais especificamente no estado do Rio Grande do Sul.

Em 1985, fiz minha primeira incursão no terreno do trabalho do ator, como aluno de um curso de introdução à interpretação teatral, no Teatro de Câmara Túlio Piva, em Porto Alegre, ministrado pelo ator e diretor gaúcho Dilmar Messias. Messias havia recentemente retornado da Alemanha, onde fora aprimorar seus conhecimentos sobre a arte dramática por meio de bolsa oferecida pelo Instituto Goethe. O curso, com duração de apenas quarenta horas, me fez perceber, pela primeira vez, o quão subjetivo e complexo é o trabalho do ator; ao mesmo tempo, também fez-me ver que o ofício do ator está muito além da ideia simplificada de que atua aquele que tem talento para o ato de *representar* um papel, como se pensa corriqueiramente. Percebi que o ator não é meramente um intérprete, mas que sua vocação está imbricada com todas as formas possíveis de desvendamento da vida, sendo, essa mesma vocação, uma arte e, porque não, uma ciência. Ciência inexata, cujos experimentos são infindáveis e sempre renovam-se diante dos campos de linguagem do ator: o teatro, o cinema, a televisão.

Naquela oportunidade, aos 14 anos, as horas oficiais do curso, somadas às longas horas de conversas após a classe, junto aos colegas e ao ministrante, impregnaram-me de um sentido de curiosidade que repercutem até hoje em minhas indagações sobre o trabalho do ator. Parece importante relatar aqui, previamente, o porquê desta minha opção pela investigação sobre o trabalho do ator e o de direção de atores no cinema. Minha vida profissional e artística até este momento confunde-se e mescla-se ao tema do trabalho do ator. Se hoje procuro desenvolver uma carreira como diretor de cinema e também, com o mesmo empenho, ministro aulas de direção (com especial ênfase na direção de atores) em uma faculdade de cinema¹, é porque um caminho forma-se para tanto, o qual descrevo aqui.

¹ CRAV – Curso de Realização Audiovisual da Universidade do Vale dos Sinos – UNISINOS, desde 2004.

Em 1987, com o segundo grau completo, fui residir temporariamente nos Estados Unidos, e lá um dos meus costumes mais recorrentes, entre os horários de trabalho lavando e secando pilhas de pratos em restaurantes de New Jersey, era ir ao cinema ou alugar fitas em VHS para cumprir minhas eventuais horas vagas. A experiência foi curta, mas de fato me aproximou da tela do cinema. Ocorre que minha infância foi vivida em cidades do interior do estado do Rio Grande do Sul, cujas salas precárias ou inexistentes de cinema eram uma opção menos atraente do que passar os fins de tarde correndo nas ruas e pátios (ou encenando pequenas peças de teatro com vizinhos ou na escola). Ao retornar dos Estados Unidos, chegou o momento de entrar na faculdade. Minha primeira opção, em 1988, aos 17 anos, foi a filosofia, que cursei por cerca de um ano na UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Durante minha breve passagem pelo curso de filosofia, sempre estive às voltas com textos que estabeleciam alguma conexão com a narrativa cinematográfica, principalmente.

Ao deixar o curso de filosofia, prestei vestibular novamente e me tornei aluno de Comunicação Social - Habilitação em Jornalismo pela PUCRS, concluído no final do primeiro semestre de 1994. Já no primeiro semestre de curso, fui ao encontro daqueles colegas que tinham algum interesse na área da ficção para cinema e televisão, não me furtando a dizer que a opção pela comunicação era de fato uma opção pela área do cinema. Como não havia cursos de cinema e audiovisual naquela época no Rio Grande do Sul, era comum que jovens amantes da sétima arte levassem seus anseios de realização cinematográfica para os cursos de comunicação. Um número considerável de colegas da comunicação estava ávido pelas disciplinas relacionadas ao cinema.

Desta geração, a chamada geração 90, fazem parte colegas que hoje são realizadores e professores de cinema, tais como Fabiano de Souza, Gustavo Spolidoro e Eduardo Wannmacher, e ainda outros, que hoje já não dedicam mais seus esforços a esses campo de trabalho para a realização pessoal. Minha *entrada* no mundo detrás das câmeras se deu em um projeto extraclasse, onde se pretendia criar um programa de televisão que misturava jornalismo e teledramaturgia, intitulado, ironicamente, de Ecos da Fama, uma espécie de trocadilho, de gosto duvidoso, com o nome FAMECOS, Faculdade dos Meios de Comunicação. Reunidos em uma equipe de mais de 60 alunos, organizamo-nos de forma bastante

intuitiva, tendo como base alguns ensinamentos transmitidos pelos nossos professores (e mentores), em especial um dos maiores incentivadores da geração 90 (e também de gerações anteriores), o professor da disciplina de Cinema Aníbal Damasceno. Na organização da equipe, cada um dos entusiasmados e inexperientes alunos manifestou seus interesses nas funções que gostariam de desempenhar. A mim coube a *direção de atores*, que, sintomaticamente, não foi disputada por nenhum dos presentes, mas requerida apenas por mim. Os colegas preferiram funções como direção de fotografia, roteiro, edição, trilha musical ou cenários e figurinos (a expressão direção de arte ainda não nos era comum). Foi nesta época que fiz minha primeira aquisição bibliográfica sobre o assunto: *A Preparação do Ator*, de Constantin Stanislávski. A partir deste rudimentar trabalho extraclasse, passei a realizar vídeos com alguma frequência e, assim como outros colegas, fui inserindo-me no mercado de realização audiovisual ainda durante o período de graduação.

Daquele momento universitário até então, após uma carreira de oito anos como diretor de comerciais para televisão (1991-1999), com vários filmes realizados no formato de curta-metragem², e também com alguma experiência na direção de especiais de teledramaturgia³, além do primeiro filme de longa-metragem⁴, a estrear este ano e com o qual tive oportunidade de trabalhar com atores brasileiros e uruguaios, me deparei inúmeras vezes com atores profissionais e amadores, além de não atores em atuação esporádica - como foi muito comum em nossa, às vezes, improvisada publicidade do início da década de 90. Nestas experiências, pude trabalhar com diversos tipos de atores, alguns bastante experientes, como Aracy Esteves, Clemente Viscaíno e Sandra Dani, e outros com pouca experiência, mas todos atores que, independentemente de uma longa ou curta carreira, tinham em comum a mesma origem: o teatro.

Uma das minhas primeiras (e mais recorrentes) impressões foi a de que o ator de teatro oferecia, concomitantemente, um duplo trabalho de direção: o trabalho

² Quem?, 35mm, 25 minutos, 2000; Vaga-lume, 35mm, 15 minutos, 2001; À sombra do outro, 35mm, 5 minutos, 2002; Dois Coveiros, 35mm, 13 minutos, 2008; Casa Afogada, 35mm, 14 minutos, 2011; O relâmpago e a febre, 35mm, 10 minutos, 2012.

³ Vinte gaúchos que marcaram o século XX, RBSTV, 1999; Noite, série 5 X Erico, RBSTV, 2005; Porto Alegre de Quintana, série Anjo Poeta, 2006, 4 destinos, série, RBSTV, 2008; Longe de Casa, série de cinco documentários, RBSTV, 2010.

⁴ Dromedário no asfalto, HD/35mm, 90 minutos, 2012.

da direção em si, tendo em vista o texto a ser interpretado e encenado, e também o trabalho do transporte, da passagem do elenco da linguagem teatral para a linguagem audiovisual. Se o primeiro trabalho (da direção de atores), por si só, já é um desafio para qualquer diretor (e, neste caso, um diretor neófito), mais complicado ainda parecia ser o segundo trabalho – o da condução do ator de teatro ao cinema – o que exigia um entendimento pormenorizado, empírico ou não, a respeito da própria linguagem cinematográfica e também sobre o misterioso ofício do ator.

O primeiro filme de ficção por mim realizado como roteirista e diretor, o média-metragem *Até*, com 32 minutos de duração, apresentava dois protagonistas (Nelson Diniz e Paulo Paixão) que travavam um diálogo emocional após vinte anos de afastamento. Também havia três pontas com falas (Vanise Carneiro, Márcia Erig e Carlos Mödinger) e mais oito figurantes, todos conhecidos atores do teatro local (Fernando Kike Barbosa, Valéria Lima, Liane Venturella, Adriano Basegio, Sérgio Ecthichury, Jairo Klein e Cláudia De Bem).

O filme, apesar da estreia em 1999, durante o Festival de Gramado, foi iniciado em 1996, com filmagens entre aquele ano e 1997. Levando em conta minha pouca experiência com atores numa obra de ficção e a pouca ou nenhuma experiência dos atores frente à câmera de cinema (neste caso no formato de película 16mm), experimentamos um longo processo de ensaios, com duração de aproximadamente quatro meses, com, no mínimo, três encontros por semana.

O processo de trabalho do filme *Até* me levou a fazer inúmeros experimentos e abordagens junto aos atores, tentando construir (e descobrir) caminhos que pudessem levar o elenco a um estado convincente em cena. Esse processo, com seus erros e alguns acertos, resultou mais tarde no artigo *Terapia para a dupla consciência do ator e outras invenções para o equipamento vivo* para a Revista Teorema, número 2, texto em que hoje, ao relê-lo, percebo certos equívocos, mas que demonstra uma necessidade pessoal de investigação do tema *direção de atores*. Neste texto, podemos ler:

[...] uma das barreiras com que nos deparamos foi a teatralidade, o vício da linguagem grandiloquente inerente ao palco, com jogos de focos cênicos quase sempre explícitos. O ator de teatro tem para si, no palco, a responsabilidade do resultado no ato da encenação. Constrói no espaço cênico, dentro da convenção da relação palco/plateia, a verdade imaginária herdada do fazer indissociável lúdico-teatralista, mesmo que em níveis variados. Mas o cinema

não. No cinema o ator trabalha dentro de outro conceito praticamente inerente desta linguagem: a subtração, ou seja, a seleção e supressão de tempo e espaço: roteiro/câmera (e mais adiante a montagem) [...]. (VARGAS, 2002, p. 52)

Esse mesmo texto, por certo, colaborou para minha entrada no universo acadêmico, quando, a convite do professor Fernando Mascarello, ministrei, em 2003, um curso de extensão na Unisinos, cujo tema era justamente a direção de atores para jovens estudantes de cinema. Na época, começavam a se multiplicar as chamadas *preparações de atores terceirizadas*, muito em função do processo de preparação de elenco para o longa *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002), através de Fátima Toledo, a mais conhecida preparadora de atores do cinema brasileiro. O assunto preparação de atores será abordado neste trabalho em parte específica (4.3).

Em 2004, fui efetivado como professor de roteiro e de direção na graduação em cinema da mesma Unisinos, e, mais uma vez, o desafio de organizar abordagens sobre o trabalho de direção de atores veio ao meu encontro. Naquele momento, eu já havia realizado outros filmes de curta-metragem, sempre buscando novos meios de obtenção da chamada *verdade em cena* nas atuações. Também havia realizado um projeto experimental com oito atores improvisando um filme intitulado *Octágono*, partindo de jogos de dramaturgia. Esse filme ainda não foi montado, mas a experiência foi de grande valia para a sequência de meus aprendizados.

Minhas investigações neste campo se davam basicamente por quatro meios: a leitura específica sobre o tema; a experimentação com atores nos processos de trabalho; a observação dos trabalhos de atores em ensaios de outros diretores (em teatro isso foi muito comum) e a aplicação de processos em sala de aula com meus alunos. Ainda no início da década passada, tive oportunidade de observar um trabalho de *Neutral Mask* com o professor Philippe Gaulier⁵, em Londres. Também em 2003, o diretor Carlos Gerbase, meu orientador neste trabalho, lançou o livro *Cinema: direção de atores*. O livro é um manual, um guia de trabalho, baseado em experiências do próprio autor, e ajuda a preencher uma grave lacuna bibliográfica (e

⁵ (1943) Ator, diretor e professor francês radicado na Inglaterra, discípulo do método teatro físico Jacques Lecoq. Dirige a *École Phillippe Gaulier*, uma das referências mundiais na formação de atores para os gêneros do teatro.

prática) sobre o trabalho de direção de atores no Brasil. Antes disso, em 1995, Nikita Paula, atriz e pesquisadora, escreveu a dissertação *Vôo cego do ator no cinema brasileiro – experiências e in experiências especializadas*, que foi editado como livro, em 2001. É notório que boa parte do conhecimento organizado sobre o trabalho do ator no cinema se dá em formato de manual ou relato de trabalho, comumente por autores do mercado editorial norte-americano fortemente alinhados com os preceitos do *Actors Studio*, cuja distante e fundadora matriz é o método proposto por Constantin Stanislávski, como veremos mais adiante neste trabalho.

A partir do momento em que iniciei certo cruzamento entre estudos e práticas, foi uma decorrência natural buscar no ambiente de um programa de pós-graduação um impulso para que eu viesse a compreender, de forma mais sistematizada, a problemática recorrente da direção de atores no cinema produzido em nosso estado, na nossa realidade. Não que esta problemática não seja comum em outras regiões do Brasil e fora do país. Mas, parece cabível, para este momento, restringir a abordagem a um âmbito do qual faço parte; pelo qual tenho especial apreço e imagino ter mais segurança e condições para investigar.

Em 2007, fui convidado a dirigir e colaborar com a concepção de uma peça teatral, *Crucial Dois Um*, escrita por Paulo Scott. O projeto da peça recebeu o Prêmio Funarte Myriam Muniz. A tarefa desafiadora da direção teatral suscitou várias questões e me pôs em contato (e em choque) com uma linguagem que me fez rever diversos aspectos do trabalho de direção de atores. Em 2010, fui novamente convidado a dirigir teatro profissionalmente e, novamente, outras questões pertinentes ao trabalho de direção de atores surgiram, principalmente no que diz respeito à velha pecha de que a teatralidade do ator faz mal ao cinema.

Propus este trabalho para, em suma, compreender um pouco mais os caminhos que nosso cinema encontra para lidar com o ator frente às câmeras, mas também para dividir dúvidas e discutir algumas prospecções. Acredito que é importante entender os processos pelos quais nossos diretores de cinema encaminham soluções para o ofício da direção de atores.

Considero, *a priori*, que o trabalho de direção de atores é a mais complexa tarefa do diretor, exigindo conhecimentos sobre corpo, voz, encenação, dramaturgia, psicologia e, sobretudo, exigindo grande paciência, atenção, criatividade,

cumplicidade humana, qualidade intuitiva e sensibilidade relacional.

Para melhor refinar este trabalho, procurei ter como base teórica dois grandes grupos bibliográficos: os autores consagrados que abordam a questão do ator como um todo, evocando a base do ator, que é o teatro - surgindo aí Constantin Stanislávski, seu seguidor Richard Boleslavski e, também, o teórico Jean-Jacques Roubine. O segundo grupo é composto por autores que abordam o ator no cinema, dividido em dois subgrupos: os autores brasileiros, com Carlos Gerbase e Nikita Paula; e os autores estrangeiros, Jacqueline Nacache, com sua obra *O ator de cinema*, Judith Weston, com seu livro *Directing actors: creating memorable performances for film & television*, Edward Dwight Easty com *On method acting*, David Mamet, com *Sobre direção de cinema*. Outros autores, lidos anteriormente e também para este momento, se fazem presentes, como Sanford Meisner e Artur da Távola.

Mais adiante, neste trabalho, teremos um capítulo específico com depoimentos de diretores de cinema atuantes e sediados no Rio Grande do Sul: Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Fabiano de Souza, Gustavo Spolidoro e Jorge Furtado. Esse capítulo nos reportará diretamente à realidade da prática local, buscando o testemunho e a reflexão desses diretores numa abordagem franca sobre o tema. Como critério para o convite à participação dos diretores, procuramos, primeiramente, aqueles que tivessem, no mínimo, uma experiência em cinema de longa-metragem, como o caso do cineasta Fabiano de Souza, que estreou no formato em 2011 com *A última estrada da praia*, após ter escrito e dirigido diversos curtas para cinema e televisão. Outro critério foi a escolha de diretores que criam projetos e que escolhem os filmes que farão, caracterizando um cinema, pelo menos do ponto de vista da operação pessoal, autoral. A diversidade entre as cinematografias, mesmo que com diversos (e inevitáveis) pontos em comum, também foi um dos estímulos para os convites e, sobretudo, diretores que oferecem um rico trabalho de direção. Seria inoportuno, para este momento, problematizar o tema da direção de atores, considerando também, pelo menos para o capítulo das entrevistas, trabalhos insuficientes ou claramente precários. A seu modo, cada um dos cinco diretores irradia uma forma estética e de operação de processo que nos provoca interesse para discussão. Por fim, foi levado em conta mais um aspecto:

diretores em atividade, iniciados em duas diferentes gerações, e que tenham experiências diversificadas no que se refere ao contato com atores. Temos, por exemplo, na experiência recente de Gustavo Spolidoro, o trabalho com não atores no longa *Morro do céu* (2009), que habita a zona limítrofe entre documentário e ficção. Temos a experiência com crianças, adolescentes e pessoas da terceira idade de Ana Luiza Azevedo, em filmes como o curta *Dona Cristina perdeu a memória* (2002) e o longa *Antes que o mundo acabe* (2009). Temos o trabalho com atores locais e do centro do país nas experiências de Jorge Furtado e de Carlos Gerbase (este com experiência no cinema seminal da bitola Super-8, em televisão, nos longas em 35mm e, recentemente, no cinema digital de baixo orçamento). Por fim, temos as recorrentes parcerias de Fabiano de Souza com atores locais e seus processos intuitivos de improviso.

Com estes diretores, foram realizadas longas entrevistas, abordando o tema de forma ampla e também pontual, falando de contextos e de pormenores exemplificativos. O resultado é mais de dez horas de diálogos, registrados e transcritos em cerca de 150 páginas, que estão anexados a este volume.

Para as entrevistas, foi elaborada a seguinte lista de questões:

Geral:

Você considera que tem algum método ou usa algum tipo de sistema para direção de atores? Como você dirige seus atores?

Complementares:

- a) Como você seleciona o elenco?
- b) Quanto tempo costuma ensaiar?
- c) Como você vê o improviso, desde o caco até as experiências mais radicais, com cenas completas sem roteiro?
- d) Você já utilizou preparadores de elenco? Como vê esse trabalho no cinema brasileiro e local?
- e) Existem diferenças, e, se existem, quais são elas ao se trabalhar com atores locais e atores de fora do estado?
- f) O que é um bom ator?

Naturalmente que, nas entrevistas, no fluxo do diálogo, surgiram novas questões ou derivações a partir daquelas estipuladas. Não nos furtamos a explorar assuntos abordados pelos diretores (sempre que pertinentes ao tema), procurando compreender o posicionamento prático e instrumental dos mesmos frente à tarefa da direção de atores. Encontramos pontos em comum e pontos divergentes entre os cinco entrevistados, como será possível verificar no capítulo 5.

Se por um lado procuramos o fundamental apoio teórico, a fim de dar suporte e alavancar o trabalho, dando-lhe alguma consistência, e, por outro, procuramos o encontro com o campo – com a realidade prática e local – através das entrevistas, também aqui apresentamos os substratos de algumas reflexões, sejam elas demonstradas através do permanente diálogo do autor com os outras vozes, no transcurso geral do texto, seja em capítulos específicos, onde procuramos abrir prospecções, mais especificamente no que se refere aos ruídos na relação diretor - atores (capítulo 3), e no tema do cinema digital (capítulo 6).

2 O ator: competências para a busca da verdade em cena

Não tente traçar uma linha demarcatória fina demais entre a natureza física e espiritual. Guie-se por seus instintos, inclinando-se sempre um pouco mais para o físico. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 146)

Neste capítulo, faremos uma abordagem sobre o ofício do ator. Utilizamos, licenciosamente, a palavra ator no singular e masculino. Evidentemente que, ao mencionarmos *ator*, estamos nos referindo a atores e atrizes, sem qualquer diferença de mérito no que se refere às qualidades, habilidades e especificidades da profissão para ambos os gêneros.

Como apoio teórico para este capítulo, utilizaremos, principalmente, os trabalhos do pensador e pesquisador francês Jean-Jacques Roubine e do polonês Richard Boleslavski, diretor, ator e teatrólogo polonês, notadamente *stanislavskiano*. Abordaremos alguns preceitos fundadores dos consagrados pensamentos de Constantin Stanislávski e Bertolt Brecht.

Roubine, em suas obras *A arte do ator* e *A linguagem da encenação teatral*, traça os aspectos mais marcantes do milenar ofício da atuação. O centro do trabalho de Roubine, bem como o delineamento do mesmo, está orientado pela tradição do teatro, a chamada arte do ator, cujas heranças dramatúrgicas e expressivas remontam, pelo menos em termos ocidentais, há mais de dois mil anos. A obra *A arte do ator*, de Richard Boleslavski, homônima e anterior à obra de Roubine, sistematiza, em consonância com os preceitos *stanislavskianos*, os aspectos que considera cruciais para o bom trabalho do ator. Também outros autores, como os brasileiros Artur da Távola, Geraldo Pêra Rizzo e Matteo Bonfitto, são utilizados por nós.

Constantin Stanislávski é, sem dúvida, o mais reconhecido nome, ocidentalmente, no que se refere à sistematização da arte da atuação. Quando pautamos as práticas do ator no cinema, naturalmente incidimos em Stanislávski - eis que seu reconhecido *método* foi esmiuçado e adaptado ao cinema, sobretudo pela via do *Actors Studio*, de Nova Iorque; fundado em 1947 pelo cineasta Elia Kazan, irradiador do ideário *stanislavskiano* no cinema, sobretudo *hollywoodiano*.

Stanislávski desenvolveu, em mais de três décadas dedicadas ao Teatro de Arte de Moscou, um conjunto de ensinamentos, notabilizado como *método das ações físicas*. O método consiste em estabelecer um objetivo em cena para que o personagem/ator se ponha em movimento (ato), buscando e preenchendo o mesmo com uma intenção específica, motivadora da própria ação. Ao estabelecer como norma a memorização da ação, o ator estaria memorizando emoção e, portanto, teria a capacidade de ativar a memória emocional através da ação por meio do treino de suas percepções e aptidões físicas.

A busca de Stanislávski era por um naturalismo do ator, em cena. Uma interpretação livre das afetações recitativas; do cânone da reprodução em série através da simples *mímese* pelo transcurso - e no transpasse - geracional entre pares de ofício a cada época foi, indubitavelmente, seu *azimute*. Stanislávski investiga as possibilidades de um naturalismo autêntico, com vida interior, buscando o preenchimento do sentido estético do gesto, na memória no ator, pela via da sensorialidade da ação. Sentir – fazer – repetir – sentir – refazer.

Uma das mais precisas vozes *stanislavskianas* é a de Richard Boleslavski, que refere que o ator é um instrumento participativo da dramaturgia e guarda, solidariamente ao dramaturgo e ao diretor, as responsabilidades na construção dramática na cena.

Boleslavski usufrui e articula os pressupostos *stanislavskianos* em seis ensinamentos por ele (Boleslavski) sugeridos em sua narrativa, a modo socrático, na obra *A arte do ator*: a concentração, memória da emoção, ação dramática, caracterização, observação e ritmo.

A concentração é considerada pelos *stanislavskianos* (e sem exceção ao bom senso, por qualquer outra corrente) como inexorável capacidade a ser desenvolvida, aprimorada e, perpetuamente, almejada pelo ator. Por meio da concentração, o ator poderá receber e transmitir; e fazer-se flexível e rigoroso, ao grau que ambiciona, a cada etapa do trabalho.

A concentração é a qualidade que nos permite dirigir todas as nossas forças intelectuais e espirituais para um objeto definido e continuar a fazê-lo enquanto nos agrada – por vezes, por um espaço de tempo bem maior do que nossa energia física é capaz de suportar. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 26)

O caráter da concentração, que ganha ares de transcendentalidade, como coloca Boleslavski, é encontrada não simplesmente com foco na materialidade do corpo, do objeto ou no alvo imaterial do objetivo imaginado, mas sim atingida por meio de um contato íntimo com o próprio ser, ao que Boleslavski, assim como Stanislávski, nomeia como *alma*:

Não tenha pressa. O mais importante é que na arte do teatro faz-se necessário um tipo especial de concentração. O piloto tem o sextante, o cientista seu microscópio, o arquiteto seus desenhos – todos eles objetos de concentração e criação visíveis, externos. Eles tem, por assim dizer, um alvo *material* em cuja direção todas as suas forças são dirigidas. O mesmo acontece com o escultor, o pintor, o músico, o escritor. Mas o caso do ator é muito diferente. Diga-me qual é o objeto de concentração para ele. Representar é a vida da alma humana recebendo seu nascimento através da arte. Num teatro criativo o objeto de concentração de um ator é a *alma humana*. No primeiro período de seu trabalho – o exploratório – o objeto de concentração é a própria alma do ator e dos homens e mulheres que o cercam. No segundo – o construtivo – só sua própria alma. Isto significa que, para representar, você precisa saber como concentrar-se em algo materialmente imperceptível – em algo que você só pode perceber penetrando profundamente em seu próprio ser, reconhecendo aquilo que ficaria evidenciado na vida unicamente num momento da maior emoção e do mais violento embate. Em outras palavras, você necessita de uma concentração, espiritual em emoções que não existem, mas são inventadas ou imaginadas. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 26-27)

Boleslavski alerta para uma tendência romântica do ator, ao adverti-lo de que precisa ao mesmo tempo buscar a concentração interior, da(na) alma, mas também saber variar, posicionar seu foco de concentração de diferentes formas:

Ouvir, olhar e sentir de verdade não é tudo. Precisa fazer tudo isso de centenas de modos. Suponho que esteja representando. O pano sobe e seu primeiro problema é ouvir o ruído de um carro que parte. Você terá de realizá-lo de tal forma que as mil pessoas sentadas no teatro naquele momento, cada qual concentrada em algum interesse particular – um na bolsa de valores, outro em preocupações domésticas, um terceiro na polícia, um quarto em um jantar ou na linda garota da poltrona vizinha – de tal forma que saibam e sintam imediatamente que a concentração deles é menos importante que a sua, embora você esteja se concentrando apenas no ruído da partida de um carro imaginário. [...] Talento e técnica. A educação do ator consiste em três partes. A primeira é a educação do corpo, de todo o complexo físico, de cada músculo e cada fibra, como diretor posso dirigir muito bem um ator que tem um desenvolvimento de corpo completo. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 28-29)

Apreender a vivência emotiva é considerado por Boleslavski uma condição que dará sustentação interna e projeção externa ao ator. Stanislávski chama de *fé* do ator a condição do *estar* no mundo da encenação e fazer-se crer no mundo da cena, da dramaturgia:

Às vezes essas lembranças chegam a um ponto de ilusão que as torna semelhantes a própria vida real. Embora seja possível o esquecimento total do eu e uma inabalável fé no que se está passando em cena, estas coisas raramente ocorrem. Sabe-se de momentos isolados, uns breves outros mais demorados, em que o ator se perde *na região do subconsciente*. Mas o resto do tempo a verdade se alterna com verossimilhanças, a fé com a probabilidade. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 289)

Ao exercitar a capacidade de apreender a emoção, capturá-la para o grupo irrestrito e crescente do repertório individual, o ator aprimora seu potencial de representação na pretendida qualidade naturalizada em cena. Ou seja, ao conscientizar a repertorização emocional e estocá-la para preencher a demanda dramática do personagem, o ator presentifica com *verdade* a ação e evita a mímese.

Quando você ama em cena, está amando de fato? Você substitui o fato real pela criação. A criação deve ser real, mas esta é a única realidade que deve haver ali. Sua experiência de duplo sentimento foi um acaso feliz. Através da força de vontade e do conhecimento do ofício, você o organizou e o recriou. Agora, ele está em suas mãos. Use-o se o seu senso artístico lhe diz que ele se relaciona com o seu problema e cria uma pretensa vida. Imitar é errado. Criar é certo. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 44)

No entanto, considera que o exercício da memória emocional se dá pela insistente procura de subsídios psicológicos que sirvam de substitutos para as demandas do personagem, numa troca interna, não revelado ao espectador, mas que cumpre seu sentido dramático e estético. O ator deve sentir *que* o personagem sente e não sentir *o que* o personagem sente, pois o *como* é o que estará expresso na cena.

Tome cuidado para não exceder-se. Não queira procurar “ser” quando deveria procurar “fazer”. Não se esqueça de que, quando você quer ser ator de corpo e alma, precisa querê-lo a ponto de esquecer-se inteiramente de seu próprio eu, e quando sua técnica estiver suficientemente desenvolvida, poderá representar a maior parte do material escrito. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 48-49)

A ação dramática para Stanislávski (e Boleslavski) deve ser toda e qualquer ação. Ou seja, todo elemento no desempenho do ator que não for de fato ação dramática deve ser limpo, evitado, cortado. Na obra *A preparação do ator*, Stanislávski afirma:

Para atingir a verdade essencial de cada pedacinho e poder acreditar nela, temos de usar o mesmo processo que utilizamos na escolha das nossas unidades e objetivos. Quando não se consegue crer na ação maior, há que reduzi-la a proporções cada vez menores até se poder crer. Não pensem que é pouca coisa. É um trabalho enorme. [...] Talvez ainda nem compreendam que, da crença na veracidade de uma pequena ação, o ator pode chegar a sentir-se integrado em seu papel e a depositar fé na realidade de uma peça inteira. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 163)

Referindo-se ao cinema, Boleslavski reflete que a materialização da encenação em imagens é a materialização perene da ação dramática. De fato, o conceito *stanislavskiano* de ação dramática é de uso corrente pelos seus adeptos no cinema, como no *Actors Studio*. Sobre ação dramática e cinema, Boleslavski nos diz:

Porque você não se alegra com a descoberta de um grande e decisivo instrumento para a arte dramática; o instrumento que todas as outras artes tiveram desde épocas imemoriais, e que a mais velha das artes, o teatro, não teve até hoje; o instrumento que dá ao teatro a precisão e a serenidade científica que todas as outras artes possuem; o instrumento que exige do ator que ele seja tão exato quanto o esquema de cores na pintura, a forma na escultura, as cordas, as madeiras e os metais na música, a matemática na arquitetura, as palavras na poesia. (BOLESLAVSKI, 2010, p.56)

Nos preceitos *stanislavskianos* a ação dramática é um todo, um motor, uma “força condutora, o leitmotiv; a ideia da ação do diretor de uma peça; as fundações de um arquiteto; o pensamento de um poeta, num soneto”. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 59) A condição da economia gestual na vocação do cinema – sobretudo sonoro – é reconhecível na conjectura *stanislavskiana* da ação dramática *naturalista*. O contraponto é a mera recitação, o vazio da ação não preenchida, como refere Boleslavski:

A recitação é como a folhagem de uma árvore sem o tronco nem os ramos. Basta jogar com as modulações de voz e as pausas artificiais. Mesmo no melhor dos casos, com uma voz muito bem treinada, é somente uma música bastante pobre. Como drama, é pobre. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 63)

Seguindo os passos de Boleslavski, chegamos na etapa da caracterização. Boleslavski, mais uma vez, aponta que o desenvolvimento do personagem e a preparação do ator não devem estar subordinados ou obliterados por subterfúgios *cosméticos* ou pelo *véu* dos aparatos físicos da caracterização. Boleslavski considera, na esteira dos ensinamentos de Stanislávski, que a caracterização é algo mais que a vestimenta, é o trejeito no gesto, no corpo ou na voz:

O ator cria toda a extensão da vida de uma alma humana no palco, cada vez que cria um papel. Esta alma humana deve ser visível em todos os seus aspectos, físico, mental e emocional. Além do que, deve ser única. Deve ser a *alma*. A mesma alma que o autor imaginou, que o diretor lhe explicou e que você trouxe à superfície das profundezas de seu ser. Nenhuma outra, mas somente esta. E a personagem que possui esta alma criada no palco é única e diferente de todas as demais. É Hamlet e ninguém mais. É Ofélia e ninguém mais. São humanos, é verdade, mas aqui termina a semelhança. Todos nós somos humanos, temos o mesmo número de braços e pernas, e nossos narizes estão implantados respectivamente nas mesmas posições. No entanto, assim como não há duas folhas de carvalho iguais, não há dois seres humanos iguais. E quando um ator cria uma alma humana em forma de uma personagem, deve seguir a mesma sábia lei da Natureza e fazer essa alma de modo que seja única e individual. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 77)

E adverte para os malefícios da caracterização como primeiro recurso para criação do personagem:

Alguns atores preferem começar pela caracterização[...] e o resultado não é tão sutil, a escolha de elementos não é tão sábia como poderia ser se você seguisse o fio interno do papel, primeiramente. É como comprar uma roupa sem tirar as medidas. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 79-80)

O autor indica a forma pela qual acredita ser a via de acesso ao personagem e que gerará a caracterização em sua melhor forma e conteúdo: o acesso direto – a conexão fidedigna com a dramaturgia que dá origem ao processo:

Se você quiser representar o papel de Julieta de modo a caracterizar a sua mente como a de uma menina de quatorze anos, estará perdida. Se tentar fazê-la mais velha, arruinará a concepção teatral de Shakespeare, que é a de um gênio. Se tratar de explicá-la pela precoce maturidade da mulher italiana, pela sabedoria do Renascimento italiano, e assim por diante, ver-se-á toda emaranhada em arqueologia e história, e perderá a inspiração. Tudo que tem a fazer é apreender a caracterização da mente de Shakespeare. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 81)

Então, passamos à penúltima etapa, a *observação*. O ator, segundo os preceitos do autor, deve fazer-se um observador profissional. Um catalizador do meio, um apreendedor de toda manifestação e vida à sua volta. O ambiente, a natureza da vida – alheia de si mesma, são seu alimento cotidiano. Observar e repetir o observado. Observar e lembrar o observado. Observar, lembrar, repetir. Mas, sobretudo, dos estados de espírito: “*O dom da observação deve ser cultivado em todas as partes do seu corpo, não apenas na vista e na memória*”. (BOLESLAVSKI, p. 94) Para observar, o ator tem a concentração. Ao concentrar e observar, o ator recolhe as memórias emocionais e as organiza. Então, o ator caracteriza de dentro para fora o ser que tem memória, emoção. “*Representar é um longo processo. É praticar tudo que precede o resultado final e a ele conduz. Quando se representa, já é tarde demais*”. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 95)

Ao representar, o ator deverá soar espontâneo, como almeja o naturalismo. Essa espontaneidade é alcançada pela via técnica, onde todo aprendizado sobre corpo e espírito deverá ser uma maquinaria oculta e, tal qual q engenhosidade do texto, da dramaturgia, não poderá ser percebida pelo espectador. No naturalismo, a *performance* é esquecida como *performance* e sentida como ato, ação. De acordo com Boleslavski, isso se dá pelo *ritmo*. O ritmo é o *como*. “[...] *lento, médio, rápido. Isto é limitado demais. O Ritmo, de outro lado, tem a vibração eternal, infinita. Todas as coisas vivem pelo Ritmo...*”. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 113) Mas o autor, além de provocar o sentido de ritmo pela via metafísica, nos propõe um enunciado pragmático:

Tratar mudanças mensuráveis, ordenadas de todos os diferentes elementos compreendidos em uma obra de arte – contando que essas mudanças estimulem progressivamente a atenção do espectador e conduzam invariavelmente ao objeto final do artista. (BOLESLAVSKI, 2010, p. 110)

Para Stanislávski e seus seguidores, o ator põe corpo e memória à disposição do personagem, mas também deixa sua marca no mesmo. O ator é texto e, sob suas partituras minuciosas, construídas por uma prática obstinadamente disciplinar, terá em si o espaço suficiente para a construção da cena. Para Meyerhold, ator e diretor russo, membro do Teatro de Arte de Moscou e, posteriormente, dissidente do seu mestre Stanislávski, o ator é instrumento que poderá inclusive se transmutar,

livrando-se do pretense naturalismo interpretativo. O ator manipulará corpo e voz, matizando dicções, inventando o próprio corpo, recriando naturezas *inumanas*. O diálogo com as expressividades musicais e pictóricas torna-se fundamental no trabalho de interpretação do ator *meyerholdiano*. Já para o dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertold Brecht, sem negar Stanislávski, o ator, antes de mais nada, reconhece em seu ofício um fazer tradutor, problematizador e dialético do ser, complexificando as relações humanas, pondo em questão a condição política do ato da interpretação, da visão de mundo, através do chamado teatro dialético e da *peça didática*:

Nossas ações concretas e mais ainda os efeitos de nossas ações são, segundo Brecht, dependentes não apenas de circunstâncias, situações ou dos nossos objetivos conscientes, como também de nossas atitudes exteriores, em que penetra muito de nossos hábitos, da rotina (que se tornou pré-consciente) – onde se expressam os problemas que carregamos conosco como nó na garganta. A prática da peça didática visa também tornar conscientes, para nós, as nossas próprias atitudes com suas consequências sociais e elaborar os problemas subjetivos aí implícitos. O procedimento com a peça didática pode ser dividido em três fases: percepção de situações, atitudes e gestos; transposição para cenas do cotidiano, reflexão; estranhamento e transformação. (STEINWEG, 1992, p. 52)

Brecht pretende não a ilusão de realidade, mas a dupla consciência viva, de que estamos (dentro ou fora do palco) vivenciando uma representação que discursa, ou um discurso que tem representação, cindindo, desta forma, o que, no princípio, o naturalismo ambicionava, o estado do *esquecimento* do ato da representação. Se o naturalismo pretende obter uma plateia em um estado de suspensão, como menciona Boleslavski “[...] *saibam e sintam que a concentração deles é menor que a sua [...]*”, o ator *brechtiano* quebra a quarta parede e devolve ao público a responsabilidade individualizada no posicionamento ético diante da cena. A estética *brechtiana* é também ética e prática.

O que diferencia o ritual político brechtiano é o princípio do *Gestus*, o qual, ao incorporar o sensorial e o racional, pressupõe o propósito e a experiência estéticos. Em lugar da comunhão coletiva para provocar catarse, Brecht pretende a descomunhão coletiva para obter a mudança de comportamento. (GUINSBURG e KOUDELA, 1992, p. 30)

O ator *brechtiano* é portador de um discurso, mas deverá conhecer seu discurso próprio a fim de não trazer à cena um possível paradoxo: chamar à luz do distanciamento crítico uma visão de humanidade, sem perder a humanidade própria, subordinando-se cegamente a esse mesmo discurso.

Esses matizes exploram, de fato, potencialidades e obliquidades do ator. O ator que poderá, em determinado momento, fazer uso de uma entrega íntima, buscando na própria memória um elemento afetivo pessoal que provoque o necessário estímulo para uma determinada emoção que necessita transmitir, evocando um ensinamento *stanislavskiano*: o uso da memória emocional. O ator poderá, também, distanciar-se e saber discutir o papel e suas implicações em si e para o espectador, conduzindo-o a um diálogo com o subtexto, a entrelinha, num exercício próximo da dialética brechtiana. O ator que poderá mimetizar-se a fim de ser outro ser, com outra forma, num extremo ímpeto de transmutação, como nas experiências de Meyerhold. E, ainda temos Augusto Boal⁶, com conceitos que libertam a figura do ator do ofício estandardizado e o levam à rua, numa ideia de que todo homem é potencialmente ator, que atuamos a todo momento e de que podemos, do teatro da vida, fazer a ficção da realidade, em qualquer palco. Podemos dizer que há aí um pouco da visão *brechtiana* de consciência dialética (porém sem enaltecer a palavra-discurso) e também de Stanislávski, no uso do universo das emoções pessoais. Indispensável também é citar Antonin Artaud⁷, que se indispõe com o teatro exclusivista, cujo ator é menos um criador e mais uma peça de reposição no engendramento da encenação.

Uma certa tendenciosidade em criar uma dicotomia entre os pensamentos de Stanislávski e os pensamentos de Brecht é fruto de visão apressada, que não consegue perceber a relação dinâmica entre ambos que — mais que contrapontos estanques — oferece complementaridades. O ator, hoje, percebe que na prática deve usar todo recurso técnico constituído nos saberes de sua milenar arte de beber

⁶ (1931-2009) Dramaturgo e diretor de teatro fundador do teatro do oprimido, mundialmente reconhecido e difundido por seu viés que coloca o teatro como meio de expressão política das classes menos favorecidas, influenciado, fundamentalmente, por Antonin Artaud.

⁷ (1896-1948) Escritor, ator e diretor francês que preconiza um teatro de aspirações libertárias e não alinhadas a pensamentos doutrinários-políticos. Autor da obra *Teatro e seu duplo*, que influenciou uma grande geração de atores e diretores, encontrando ressonância nos dias de hoje no chamado teatro pós-dramático.

nas fontes primordiais de um Stanislávski, um Brecht e, mais adiante, quando no cinema, dos autores que bebem na fonte de um ou de ambos, a fim de enriquecer suas possibilidades, infinitas por natureza, abertas a novas experiências por necessidade.

Se Brecht considera, primeiramente, que a parte frágil dos pressupostos de Stanislávski reside em sua pouca atenção ao homem social (a causas sociais), mais adiante admite que o método das ações físicas é efetivo enquanto técnica de trabalho.

[...] aceitando grande parte dos ensinamentos de Stanislávski, em especial depois da fundação do Berliner Ensemble [Companhia de teatro fundada por Brecht e Helene Weigel, sua esposa, em 1949]. Entre 1951 e 1954 encontra-se a maior parte do que Brecht escreveu sobre o autor russo – portanto, já no final de sua vida. Passa a dar importância fundamental ao método das ações físicas [...] (RIZZO, 2001, p. 58)

Se Stanislávski defende que a ação é a *alavanca central* da interpretação: ação física e também ação interior, nas etapas de Boleslavski: a ação da concentração; da busca pela memória emocional; da caracterização interior e exterior; da observação e do aperfeiçoamento do ritmo exemplificam e escrutinam didaticamente alguns de seus desdobramentos na prática da constituição do ator e de sua preparação. Já para Brecht, ação é também posição, posicionamento frente ao personagem. Por isso, seus pressupostos baseiam-se em três fases: conhecer o personagem através das leituras, dos ensaios e da crítica do mesmo; identificar o interior do personagem, conhecer suas reações e admirá-lo como ser e enxergar o personagem *de fora*, constituído na sociedade, revisando a crítica da primeira parte e a admiração da segunda.

Brecht chega assim à seguinte conclusão: é preciso inventar um outro ator, portanto novas técnicas de interpretação, ao mesmo tempo que uma nova definição de suas *tarefas* no campo da interpretação. Inventar um ator que pelo seu desempenho incite o espectador a questionar-se. Questionar-se sobre o comportamento dos personagens; sobre as ações que estes empreendem ou se recusam a empreender; sobre as relações de força que subjazem às relações sociais etc. Um ator que saiba evitar hipnose do espectador, lembrando-lhe — através dos processos do *distanciamento* — que o palco não é a imagem de um mundo subitamente tornado inofensivo, que o espetáculo não imita a realidade, mas permite enxergá-la. (ROUBINE, 1998, p. 181)

No cinema, percebemos que as práticas sensoriais das ações físicas, bem como as práticas dialéticas das etapas de Brecht, são utilizadas em concomitância e alternância, mesmo que, em muitos dos casos, intuitivamente. Discutir e fazer; fazer e discutir. Ação e discurso são recorrências de um processo em cinema, quando se investe com as mais francas intenções de acabamento na construção dos personagens. De qualquer modo, a participação do ator é fundamental e, por este motivo, suas qualidades técnicas e intuitivas quanto mais aprimoradas forem, melhor.

Roubine nos lembra dessa disciplina necessária ao ator, da imprescindível atenção que deve ter ao receber informações e orientações e de como, para apresentar uma boa interpretação, precisa estar capacitado a ouvir e decifrar.

Para um ator, saber escutar é tão importante quanto saber fazer-se ouvir. A articulação destas duas modalidades da representação é parte integrante da arte dramática, independentemente da escola a que ela pertença. Com efeito, se um ator se revela incapaz de escutar, ou seja, de manter a continuidade de presença de seu personagem, é inevitável que esta incapacidade comprometerá a ilusão dramática, mesmo quando ele retomar a palavra. Eis por que o ator deve procurar permanentemente o contato com seus companheiros, de modo a reagir de forma eficaz (conforme o que exige o papel) e significativa (decifrável pelo espectador), a tudo o que se diz e se faz em sua presença. (ROUBINE, 2002, p. 64)

Távola evoca a figura do ator participativo e defende que o ator não é aquele que apenas se deixa manipular nas mãos do diretor, como títere, mas sim um potencial coautor, expressão do personagem em última instância, na tela:

É sutil e complexa a tarefa do ator. Ele é um intérprete, mas, ao mesmo tempo, um criador. Tanto opera sobre a criação alheia (a do autor), como, ao fazê-lo, irradia uma forma própria de criação. Quando o ator é bom faz-se co-autor da obra. O ator é comparável ao músico de jazz. Ao se utilizar de um tema já existente o recria através da interpretação. Dá novas versões. Ouve-o com ouvidos de música nova, como se fosse primeiro momento e o recria, dentro dele (tema), mas de maneira original e própria. (TÁVOLA, 1984, p. 28)

Ironicamente, as reiteradas lutas para elevar o ofício do ator ao *status* de criação artística, participante do processo construtivo da obra, nos trazem, nos dias de hoje, a um panorama de grande sujeição ao chamado *star system*, onde, muitas

vezes, o ator tem mais poder que o próprio diretor. Independentemente das qualidades, competências específicas e dos caminhos constituídos em diferentes linhas de trabalho, há algo que soa bastante comum a todas as grandes vozes neste mosaico de intenções: a ideia de que o ator deve ter, em cena, seja no teatro, no cinema ou na televisão, a capacidade de ser convincente, verdadeiro.

Ao ator cabe ser verdadeiro, sempre. A maior mácula possível do ator é, quando na relação espetáculo-plateia (seja tela ou palco) soar falso. Mesmo o maior distanciamento possível, inclusive com a quebra da quarta parede, deverá soar verdadeiro.

No cinema, ao interpretar personagens cotidianos ou seres de outros mundos, ou seres com dotes especiais (os super-heróis) ou ainda reviver ícones (um Charlie Parker, uma Edith Piaf), os atores e atrizes deverão cumprir sua obrigação maior: dar verdade ao papel.

Verdade aqui não com a obrigação de verossimilhança. É verossímil a insólita e jocosa situação do personagem Boris, vivido por Larry David, ao final de *Tudo pode dar certo* (*Whatever works*, 2009) de Woody Allen? Verdade aqui não no sentido de realismo: são realistas os personagens aristocráticos presos na casa em *O anjo Exterminador* (*El Angel exterminador*, 1962), do mestre Buñuel? Verdade não no sentido do natural: é natural cantar pelas ruas em coreografias sofisticadas como vemos nos musicais? Verdadeiro não no sentido de naturalismo: é sempre verdadeiro captar o não ator *in loco*? Verdadeiro não no sentido de realidade: é necessário que o ator sinta dor física para uma cena de dor física? Verdade não como inverso da mentira: não seria a capacidade de fabulação justamente a construção de uma franca mentira através de artifícios narrativos?

O verdadeiro (a verdade) tão almejado, é algo de difícil compreensão, está no âmago das relações humanas no que diz respeito à comunicação interpessoal. Nascemos num contexto inexorável de relações miméticas e de aprendizado e sobrevivência.

Ao nascer, o recém-nascido não distingue entre o “eu” e o “tu”; não tem consciência da diferença entre as coisas que lhe estão ligadas e as que estão separadas dele. Quando o bebê experimenta o seio materno ou a mamadeira durante o ato de alimentação, este se constitui como que em “um só ato” e, assim permanece, mesmo

quando o seio ou a mamadeira são afastados, “depois” do ato nutritivo. Através de numerosas fases de desenvolvimento que se sobrepõem e, com frequência operam conjuntamente, a criança vai adquirindo uma base psicológica para todos os processos de desempenho de papéis e para fenômenos tais como a imitação, a identificação, a projeção e a transferência. (CHACRA, 2010, p. 52)

Os pais miram os filhos, desde que estes abrem os olhos pela primeira vez, olho no olho. Estamos acostumados e condicionados a ver a ação humana todo dia. Os comportamentos, em pormenores, dentro de seus contextos, podem passar despercebidos, pois nosso foco está distribuído, disperso pelos ambientes da vida cotidiana, mas nosso treinamento perceberá a quebra da sensação do que seja *verdade* caso a tenhamos presentificada em um momento de atenção, quebrando momentaneamente a dispersão cotidiana. Essa quebra da dispersão pode se dar pelo choque cultural e também pela percepção do falso, sem verdade. Para um brasileiro, andar nas ruas do norte da Índia pode sugerir um certo grau de choque cultural. As cabeças dos locais, a balançarem lateralmente, sutilmente, quando questionados sobre algo, o andar pequeno e macio, as mãos recolhidas junto ao corpo despertam nossa atenção, mas soam verdadeiras, pois são indissociavelmente imbricadas nos seus reais habitantes. Podem soar estranhas aos olhos do brasileiro, mas não falsas. Estranhas porque não estão em nosso repertório mimético, de nossas sistematizações de linguagem e comodidades de acesso ao outro; mas verdadeiras porque, no processo de reconhecimento, percebemos o elemento humano fundamental, além (ou aquém) da constituição cultural, por mais milenar que seja. Podemos dizer que a segunda forma de quebra da dispersão é a percepção do falso. Com nosso treinamento humano interpessoal, da comunicação, estamos razoavelmente preparados para perceber o vazio que pode haver no corpo, no olho, no gesto, na palavra. O ator despreparado nos dará um preenchimento insuficiente do ser, essa insuficiência é vista como falta de verdade e então desconfiaremos do que vemos: não é verdade que ele sinta medo, não é verdade que ela sinta raiva, não é verdade que ele perdeu o pé, não é verdade que ela vai à lua. Não é à toa que uma das situações que põe a qualidade de um ator à prova é quando precisa interpretar um personagem que está mentindo. O risco que o ator corre é de que a mentira do personagem se impregne de falsidade, não o personagem em si, mas a ele próprio, ator. Por isso, quando um personagem mente,

é muito comum observar um recurso utilizado pelos atores mais inseguros: *indicar* a mentira através de algum pequeno gesto ou modulação de voz que traia o personagem, mas mantenha sua figura de ator íntegra. É evidente que este subterfúgio muitas vezes mais enfraquece a atuação do que a ajuda. O grande ator, por certo, não necessitará deste recurso, tamanha sua verdade, mesmo na mentira.

O teatro, cuja convenção geral, mas não única, é de um grau acentuado da expressividade do ator para comunicação da mensagem, pode passar a desconfortável sensação de falsidade para aqueles que não estão habituados a essa condição, assim como assistir telenovela poderá passar a mesma sensação, com sua peculiar tentativa de naturalismo, assim como o próprio cinema americano, com seus rostos e gestos de partitura iconográfica, como uma espécie de codificação da maneira *hollywoodiana* do atuar. No próprio cinema gaúcho, é comum escutar estudantes de cinema, em sala de aula, que acham o sotaque local falso na tela. Talvez porque não estejam acostumados com o nosso próprio sotaque fora do contexto cotidiano das ruas, da realidade material do dia a dia, e o estranhem num contexto onde, muitas vezes, os *inusitados glossários da dublagem* soam naturais. Podemos dizer que o que é verdadeiro nem sempre depende de quem está frente à câmera ou no palco, e isso configura uma complicação para o ator contemporâneo, diante do mundo fragmentado de identidades e, ao mesmo tempo, no universo *tudo-tela*⁸ no mundo atual. O sentido do que soa e é aceito como *verdade* dependerá também da cultura do que seja verdadeiro para o espectador. No entanto, não será pela divisão dessa responsabilidade com o espectador que o ator se eximirá da tarefa primordial da busca pela atuação com *verdade*. Pelo contrário, ele aí fará uso de seu repertório cultural para melhor entender os caminhos que o levarão à condição do soar verdadeiro. E, quanto mais estoque imaginário tiver, quanto mais alimentar sua cultura pessoal, mais chances terá no intento da *verdade* em cena para uma maior diversidade de papéis. O diretor de teatro Antunes Filho tem por hábito exigir leituras a fim de repertorizar seus atores sobre temas que vão da psicanálise à filosofia, da economia à política.

⁸ Termo cunhado pelo filósofo francês Gilles Lepovtesky a fim de representar mundo impregnado de audiovisuais hoje.

O papel de indiano que determinado ator ocidental fará em um filme pretende ser verdadeiro para o público indiano? Sabemos se os atores iranianos são realmente bons ao assistir os filmes daquela cinematografia? Os filtros e diferenças culturais nos enganam, inclusive de forma ambivalente? Um engano possível é aceitar a falsidade como *verdade* quando diante de uma natureza estranha, justamente por desconhecê-la, e o outro é seu inverso, achar que o diferente não é convincente como *verdade* por não corresponder plenamente aos códigos já conhecidos.

Cada ator, em cada época, se opõe ao ator que o precedeu e o 're-forma' na base da 'verdade'. O que era ou parecia simples vinte anos antes se torna retórico, enfático, vinte anos mais tarde. A coletividade emite julgamento segundo o critério de verdade do 'seu' momento histórico: quem se situa fora desse momento representa mal. Não existe, pois, verdade 'única' para o ator. (STREHLER, 1980, apud ROUBINE, 2002, p. 18)

É impressionante como nos acostumamos e achamos natural o modo de atuar dos seriados americanos. Ao vê-los estamos em contato com duas dinâmicas justapostas, no que diz respeito a códigos próprios, imanentes de uma cultura específica, neste caso uma cultura altamente expandida para o mundo: a norte-americana. Esta justaposição é justamente a condição do universo ficcional, como quando assistimos uma Las Vegas, do seriado *CSI*, com seus personagens falando em inglês, em repertório cultural próprio, e o trabalho dos atores em si, que refletem o *estado* dos arquétipos do *star system* americano, neste caso de um forte braço: o seriado de TV. Mas aceitamos sem resistência esses códigos aparentemente exógenos a este jogo de justaposição. Aceitamos porque nosso repertório de imaginário já comporta esses códigos e os aceita. Mesmo assim, se, neste caso, um ator for falso, justamente porque conhecemos (reconhecemos) os códigos, sentiremos a falta de *verdade*. Contudo, por haver uma fortíssima escola de formação de atores, consolidada pelo *método* do *Actors Studio*, chega ser raro apontar um ator realmente falso dentro do paradigma americano de atuação como costumamos aceitar. No *star system* brasileiro, cuja maior promotora é a Rede Globo de Televisão, há o *modo* de atuar para a telenovela. Modo este que encontra submodos: o melodrama televisivo, a comédia farsesca televisiva, a trama de época televisiva, a trama urbana televisiva, a trama regional televisiva. Todos partem de uma mesma matriz, cuja *verdade* em cena está requerida (e auxiliada) a partir do

tempo rápido da cena, da dispersão do telespectador, da coleção de tipos recorrentes, da facilitação dos códigos narrativos e da busca por uma representação carismática, mas, sobretudo, pela formação da plateia, através de uma grande descarga diária desses códigos peculiares na tela da televisão, que os torna plenamente aceitáveis ao habituado público.

O fenômeno, no cinema, parece universal: é curioso observar que todo ator começa por se impor através da impressão de autenticidade transmitida pelas suas interpretações. Em confronto com ele, seus predecessores parecem subitamente artificiais! James Dean, nos anos 50, configura o próprio rosto da juventude americana. Trinta anos depois, percebemos os artifícios, e até mesmo os tiques de um jogo facial (cabeça inclinada, piscar de olhos), e nos lembramos então que este "natural" era um produto habilmente fabricado pelo Actors Studio e por Hollywood. (ROUBINE, 2002, p. 67)

No cinema, o ator está desnudado pela câmera. Ela o percebe e o mostra e exige que ele tenha na contenção, na propalada *economia* ou na *intensa entrega* subterfúgios para soar verdadeiro. Mas o bom não é o excelente. As escolas de atuação, multiplicadas e replicadas em todo Brasil, estão cheias de ensinamentos para que o ator *esteja bem, seja bom*. Em tempos de brevidades e acelerações, cursos rápidos fazem os atalhos e oferecem os truques necessários para um certificado nas mãos e os pés na fila dos testes de elenco. Truques de economia de gestos, truques de como evitar a denotação da presença da câmera, truques de voz, truques de olhar. O ator incauto, que pretende estar no cinema ou, mais ainda, na TV, ouve e sabe de cor que *ser teatral é ruim* e, com isso, nega todas competências que a arte milenar do teatro traz ao ator. Vejamos os grandes atores da história do cinema, no Brasil e no mundo. De onde se origina a sua sabedoria, sua *verdade* em cena?

3 Diretor e ator

3.1 O diretor diante do ator - diodo humano

No cinema, estamos acostumados a ter alguns instrumentos precisos e manipuláveis mediante tutoriais e manuais de fábrica. Sabemos que um fotômetro medirá a luz sempre da mesma forma, desde que seu uso seja correto. O diretor de fotografia sabe que a medição convencionalizada como 5.6 significa uma abertura de diafragma que corresponde exatamente à metade da entrada de luz possível pelo dispositivo da íris da câmera. A câmera, objeto nobre e fundamental no *set* de filmagem, roda à medida que seu *trigger* é pressionado e para de rodar quando é acionado novamente. As luzes artificiais, se em bom estado, terão seu comportamento controlável, por meio de ajustes, como distância, ângulo, uso de filtros e *dimmers* de intensidade. O *travelling* andará com precisão se operado por um maquinista de ofício. O foco estará correto se devidamente medido e ajustado. O tiro de festim sairá de acordo, quando o gatilho da arma for puxado. Muitos dos artefatos na artesanaria industrial do cinema são mecânicos, eletrônicos, elétricos, motorizados e respondem aos comandos humanos de forma quase sempre previsível. Isso só não acontecerá se forem manipulados por mãos e olhos despreparados ou se estiverem com algum problema técnico. Equipamentos não pensam, não trazem memórias sensoriais ou afetivas, não vem de casa para o *set* de filmagem cheios de expectativas, não pagam contas, nem estudam para se aprimorarem, tampouco precisam de estímulos subjetivos para darem melhores respostas, pelo menos ainda não. O ator e o diretor possuem uma relação: humana, viva, de troca de estímulos, de fricção, de encontro de imaginários.

Aqui está o ponto crucial desta relação por vezes dolorosa, muitas vezes frustrante, mas potencialmente estimulante: o diretor é o observador e o ator é o observado. O ator está exposto, vulnerável. O sucesso de sua contribuição depende da sua capacidade e vontade de se permitir ser visto, sem poder ver a si mesmo. Isso significa que ele deve se entregar completamente aos sentimentos, impulsos e escolhas simples, sem saber se elas estão funcionando ou não. Se ele vê a si mesmo, a relação de observador-observado está quebrada e a magia perdida. Ele depende do diretor para substituir o público e dizer-lhe se os seus esforços estão bem sucedidos; ele não pode avaliar seu próprio desempenho. Seu paradoxo central é que a sua dependência o liberta. (WESTON, Judith, 1999, p. 8, tradução do autor)

É comum observar num *set* de estudantes de cinema a grande preocupação com os artefatos, com o plano, o cenário. Preocupações importantes, fundamentais. Mas é comum também observar que muitas vezes o ator está perdido em meio ao movimento das pessoas e máquinas, como uma espécie de objeto de cena que possui olhos e que não sabe onde se colocar. Ator não é equipamento, ainda que seu corpo o seja. O equipamento do ator é o corpo.

Com Constantin Stanislávski constatamos que o ator faz uso do seu equipamento corpóreo com intencionalidades narrativas, dramáticas e estéticas, a partir de uma disciplina de pensamentos (resultando em gestos) que serão por ele (ator) conscientizados, a partir do autoconhecimento e da investigação do mundo (da natureza e do homem), para logo em seguida serem *esquecidas* no ato da segunda realidade, na ritualidade da encenação.

O ator, em seu sacerdócio artístico e devoção sagrada ao ato da encenação da humanidade e da vida, constrói, a partir do seu *eu*, os muitos *eus* e, a partir de seu inconstante *estar*, também outros muitos *estar*, emprestando/doando suas provisões emocionais e afetivas, assim como seu corpo - com suas marcas indeléveis e não estáticas - para dar sopro e vida a um ser subjetivo e corporificado: a figura cênica⁹, fruto do encontro entre a garatuja da dramaturgia e o estado vivo em cena.

Quando o artista desvincula-se da obrigação de ser profundo e, na realização do seu ofício, dia a dia, consegue ir fundo até sem querer, ele atinge a maturidade artística. Está preparado para conceber a transfiguração. (TÁVOLA, 1985, p. 107)

Mas o ator também é um caçador de sopros e um catalizador de fruições emotivas, afetivas, intangíveis e corpóreas. Assim como sua empresa é emprestar/doar seu estoque pessoal de vida/vivência, também é sua tarefa de ofício estar em permanente busca por novos repertórios, experiências, humanidades e individuações de outros humanos. Neste sentido, o furto é permitido ao ator, pois ele devolverá os índices surrupados do outro/vida em sua descarga irradiadora de verdades impermanentes durante a encenação.

⁹ O somatório visível e audível entre a letra fria do papel e ator pessoa humana.

Assim, o ator é um receptor/transmissor; um diodo humano, que recebe e dá, rouba e devolve, um antropofágico nato, que se contamina com o meio e decanta o que sorveu, para devolver arte, com alma corporificada, sublimando as mortificações humanas cotidianas, nos lembrando que a vida é também um teatro, e teatro é também vida.

O cinema captura a devoção do ator (e a falta dela) com extrema precisão e, porque não, crueldade. A câmera - artefato técnico que nasce do experimento científico e cai nas graças do intento narrativo-dramático - com seu olho devastador, apreende todo milímetro, toda centelha e todo contexto do ator. A câmera-olho, aproximando-se, afastando-se, movendo-se, vasculha o ator em seus pormenores, o impede de simplesmente fingir e o impele à verdade.

A montagem, fundamento inexorável da linguagem do cinema, com sua capacidade de fatiar e reagrupar os ímpetos do ator, abre seus campos corpóreos (do ator) em um mosaico narrativo (que poderia inclusive nos levar a uma busca taxionômica de partituras) de gestos, de estados de ânimo, de (ir)realidades de consciência.

O caráter perene – uma das pretensões fundadoras da linguagem das telas – do cinema eterniza o gesto, sepulta em praça pública, na imagem vitrificada da tela, o ator, seu gesto, voz, olho e sentimento. O futuro cadáver humano do ator, como homem de corpo naturalmente deletério, é eternizado na tela e será reproduzido a varejo, milhares de vezes, com as mesmas luzes, porém diante de diferentes olhos, a diferentes épocas.

Como balizador do processo de receptor/entregador da demanda narrativa-dramática do ator está o diretor. O diretor, que com sua práxis intuitiva-pragmática (por vezes mais intuitiva, por vezes mais pragmática; e por vezes mais entregue ao empírico e por vezes mais sistêmica) conduz e controla os níveis de atividade do diodo dentro do contexto do filme, da engrenagem narrativa-dramática fílmica.

O diretor tem o desafio da percepção generalista e detalhada, num processo de afastamento e aproximação, num movimento similar ao olho-câmera; e cabe ao diretor o papel de articulador das peças do mosaico, antevendo possibilidades do jogo da montagem, propondo um passeio quase cego (para o ator) de entrega íntima

no labirinto do fazer artístico, circundado tenuemente por abismos. Independentemente do nível de conhecimento técnico-cinematográfico do ator, por suas vivências pregressas ou mesmo por uma capacidade de compreensão da engrenagem narrativa-dramática fílmica, ele sempre será refém dos caminhos (e descaminhos) do diretor.

O diretor, visto aqui como autor, não obstante a ideia coletiva (coletar autorias – da direção de arte, da direção de fotografia, do desenhista de som, do maquiador, do figurinista) escreve e inscreve sua obra no corpo do ator, que se presta a esta imanente disposição de jogo. Por certo, o diretor-autor reconhece no ator as catalizações e irradiações que lhe são tarefas artesanais irrevogáveis. O diretor deverá, ao escrever sobre a pele de alma-corpórea do ator, fazer jus a esta entrega, fazendo sua tarefa de observador; estruturador do corpo em sua trajetória diante da câmera que tudo vê.

Ao diretor cabe estabelecer o padrão do foco do ator, não deixando que este se consuma de maneira volátil em meio ao seu próprio oceano de experiências humanas, colecionadas justamente a serviço do derradeiro momento da ação em cena. Ao diretor cabe a arte do espadachim, consistindo em usar o florete da direção como quem segura um pássaro: a força insuficiente fará o pássaro voar e se perder; a força demasiada sufocará o pássaro, quebrando-lhe as asas, tirando-lhe o ar que respira.

De Stanislávski a Pitoëff, de Lee Strasberg a Peter Brook, desenvolveu-se e perpetuou-se esta teoria: o diretor deve agir como um revelador do ator, ele o ajuda a colocar para fora seu eu profundo, e a lhe dar uma forma; ele o impede de se fechar na comodidade do estereótipo interpretativo. Peter Brook afirma: "O diretor deve estar atento ao momento em que o ator se embaralha em suas próprias intenções, mesmo se elas são corretas, ao momento em que ele deve ajudar o ator a reconhecer e superar seus próprios obstáculos. Tudo isso surge do diálogo e de uma espécie de dança entre o diretor e o ator. (ROUBINE, 2002, p. 69)

O corpo do ator recebe inscrições do autor no gesto, no olhar, na palavra e, por certo, cada diferente ator diante do mesmo diretor receberá (e receberia) pelos filtros humanos-culturais que nele estão instalados, genuinamente, formas diferentes do pretendido texto desta inscrição. O mesmo diretor deverá se adaptar ao corpo para no corpo inscrever, numa negociação entre corpo-idealizado e corpo-resultado.

Por certo, a idealização feita pelo diretor não deverá ser precocemente *artefinalizada* em minúcias, pois estas minúcias serão traídas quando cotejadas à alma-corpo do ator - a tentativa um tanto pretensiosa de se re-criar a vida (ou a imagem de vida) no cinema não poderá se desvaler dos ruídos das fricções dos encontros, correndo o risco de gerar frustração pela não realização da idealização minuciosa, ou seja, ao diretor cabe o esboço sobre o corpo do ator, esboço não impreciso por ser esboço, mas justamente preciso por não ser superidealizado.

O diretor alimenta com alusões, induções, imagens análogas, jogos, ludicidades e também através da dialógica cerebral o corpo do ator e, a cada momento da cena, caberá escolher a melhor via para acessar no corpo a manifestação das inscrições pretendidas no esboço. A habilidade do diretor está nesta sua competência em fazer-se entender por múltiplas propostas, sejam elas adquiridas pelos estudos de métodos ou pelo empírico, seja pela mescla de saberes exógenos ou descobertas de campo.

O corpo do ator é texto. É texto que muta-se e transmuta-se a cada nova inscrição, num processo de aglutinações e decantamentos exercidos a partir da proposta do suporte palavra-texto, passando pelo suporte diretor, chegando à tela para os olhos do outro, que fará mais uma inscrição compreendendo do texto o que também seu texto de ator-humano no teatro-vida lhe permitirá recolher.

Se filme é texto, o corpo da mesma forma o é. Ator é corpo e texto. Escrever e inscrever nestes corpos, nestas alma-corpos, é mais que utilizar e bem articular um conjunto organizado de regras e gramáticas de linguagem do cinema. O poeta não é um gramático, muito embora tenha a gramática como saber instrutivo de domínio técnico da língua que usa para escrever.

Existe, então, como que uma presença específica do corpo no cinema, uma pura singularidade, uma aura natural do ator que o torna insubstituível e inimitável. Foi em cima desta presença que o cinema construiu o famoso *star system*, pelo qual um ator, ou antes, sua amplificação em forma de imagem, atua como um imã sobre a multidão. A star é antes de tudo uma corporalidade intransferível. Ninguém confunde Rita Hayworth com Ava Gardner ou Marilyn Monroe, por mais que todas elas tenham simbolizado o glamour ou o *sex appeal* hollywoodianos. (ROUBINE, 2002, p. 53)

Este corpo é tábua de inscrições visíveis e tábua de inscrições intangíveis, indissociáveis. O ator faz movimentos da carne e movimentos do afeto, do corpo deletério e do corpo etéreo, cinde-os e agrupa-os, conscientiza-os e esquece-os; num processo de ver-se e iludir-se, manifestando, sumariamente, para a tela, os outros do outro, sua arte poética do recebimento e da entrega de toda humanidade – dor, amor, humor, furor, torpor, melancolia, euforia, dúvida, tédio, esperança, descrença, medo, raiva, ternura, culpa, omissão, remissão, redenção.

A inscrição e o escrever nos corpos será sempre um trabalho (um artesanato) imperfeito e plausível com sua finalidade, que é constituir uma alma-corpo presentificada no ato da projeção, no caso do cinema. Essa imperfeição será mais genuína, e menos fria, na medida em que a utópica ideia de chegar/atender ao estado alma-corpo expressivo for perseguida pela via do encontro artístico e afetivo dos agentes em movimento: ator, diretor, filme pretendido. Se a utopia não é ponto de chegada, é propulsora desse movimento franco, como caminhar rumo ao horizonte, não para alcançá-lo, mas para fazer a boa caminhada.

3.2 Ruído na relação diretor e ator

Se o processo relacional entre diretor e ator é também um processo de comunicação, existe, portanto, potencialmente, o ruído, assim como a redundância. No fazer cinema, a comunicação é fundamental. Ouvir para dizer, dizer para ser escutado. Sem a troca eficiente entre os interlocutores (a equipe) não há menor possibilidade de se realizar a difícil empresa do fazer cinematográfico. No processo de fazer cinema, a voz é instrumento fundamental, bem como as palavras impressas no roteiro e nas notas conceituais, os mapas de produção, as listas de objetos, as listas de decupagem, as planilhas de filmagem e as fichas de continuidade. Também as reuniões, os memorandos, os telefonemas, os e-mails, as teleconferências. E ainda, no *set*: o megafone, os fones de ouvido, os amplificadores. E novamente e sempre: a voz.

A comunicação entre os profissionais nas equipes de cinema demanda uma grande quantidade de artefatos, meios, canais e procura e, para o bem do processo, eliminar o máximo possível as distorções, as incompreensões, a incomunicabilidade, o ruído.

Aqui, trataremos, de forma breve, um assunto ainda pouco explorado: a comunicação entre diretores e atores, focando em possíveis modos de ruído, estratificados em 5, numa tentativa de fazer um primeiro corte rumo aos meandros do tema. O propósito, mais que nada, é ensejar um possível e maior debate sobre o conteúdo em questão.

No *métier* cinematográfico, o processo de comunicação entre o diretor de cinema e seu elenco é, mais que nunca, alvo de candentes debates, provendo um cabedal de comentários, ilações e fricções. Mas, se por um lado, a discussão sobre o tema é algo relativamente corriqueiro nos meios de produção e nos eventos específicos, como mostras e festivais, por outro, academicamente, com viés científico, o assunto é pouco tocado.

O cinema brasileiro se ressentiu muito tempo pela falta de uma qualidade técnica razoável, sendo muitíssimo comum a pecha de má qualidade de imagem, som, montagem e projeção; não obstante as sempre presentes reclamações sobre fomentos deficientes, vícios temáticos (estética da fome, êxodo rural, cinema histórico), abordagens excessivamente ideológicas, alinhamentos estéticos exógenos (pastiche *hollywoodiano*) ou precariedade de acesso ao público (carência de distribuição e frouxidão na política de cota de tela). O ressentimento por um difícil período de ostracismo (era Collor) e pela renitente precariedade técnica do cinema brasileiro só começou a ser desrecaçado no período da chamada *Retomada do Cinema Brasileiro*, com a instauração do Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, em 1992.

Este desrecaque técnico, a partir da retomada do cinema brasileiro, acontece com a busca por um incremento técnico e tecnológico da imagem e do som, consoantes com a preocupação em não fazer menos em relação aos filmes estrangeiros e, até mesmo, almejar algum espaço no circuito exterior, ainda que esporadicamente, como ocorreu singularmente com o filme *O pagador de promessas*, de Anselmo Duarte, ganhador da Palma de Ouro no festival de Cannes, em 1962. De fato, em 1994, assim como o longa *Carlota Joaquina*, de Carla Camurati, também é lançado *O quatrilho*, de Fábio Barreto, filme que chega a concorrer ao Oscar de melhor filme estrangeiro.

Muitas vezes, o cinema brasileiro foi considerado como problemático no que diz respeito ao trabalho dos atores, mas, o que o público comum esquece, ou desconhece, é que cabe ao diretor a tarefa de bem escolher e orientar o elenco. A nova polêmica neste campo é a chamada *preparação de elenco*, tendo como maior expoente Fátima Toledo, intensivamente requisitada por uns e rechaçada por outros e mais adiante abordada neste trabalho. O diretor carioca Ricardo Miranda¹⁰ enfatiza: “*Sou totalmente contra preparadores. Acho que preparar é para o circo de pulgas. Ator a gente ensaia e estabelece uma relação, que é quase psicanalítica*” (<http://www.divirta-se.uai.com.br>). O diretor brasileiro José Eduardo Belmonte, reconhecido por intensos trabalhos e laboratórios com elenco, considera que a preparação de atores no Brasil se desvirtuou de seu caminho e passou a ser uma espécie de terceirização da direção de atores que surge justamente para ajudar os diretores que não têm a habilidade e a competência dessa parte do ofício.

A temática desta edição, “O Ator em Expansão”, dominou as discussões durante a primeira metade do festival [Tiradentes]. A função dos preparadores de elenco e a utilização de não-atores foram questões que não se restringiram às mesas propostas para o tema e foram assunto em debates dos filmes e rodas de discussão. Marat Descartes, um dos protagonistas do longa *Corpo Presente*, concorrente da Mostra Aurora, disse que a preparação de elenco pode ser importante para um filme, mas que deve ser utilizada de maneira menos indiscriminada. “O problema é a padronização do método de se preparar os atores, que pode levar à padronização da atuação no cinema brasileiro, algo que já temos que combater em função do padrão estabelecido pela TV”, afirmou Marat. (Disponível em: <http://www.mostratiradentes.com.br/release>, último acesso em 20/06/2012.)

Analisaremos aqui, à luz e inspirados pelas aulas de Teorias da Comunicação, ministradas pelo professor Dr. Antônio Hohlfedt, em 2012, na PUC-RS, aspectos da comunicação entre diretores e atores, focando-nos no ruído. É importante salientar que nos restringiremos a analisar o papel do diretor, ou seja, da atividade da direção. Cientes de que a comunicação e foco pressupõem uma via de troca entre diretor e elenco, nossa opção pelo viés do ofício da direção visa apenas uma melhor clareza na prospecção acerca do tema. Certamente, uma abordagem no sentido *ator em resposta ao diretor* poderá ser cabível e pertinente em outro

¹⁰ Diretor, montador e professor de cinema, nascido em Niterói em 1950. Seu filme mais recente é *Djalioh*, lançado em 2012.

momento. Mas cabe ressaltar que o diretor é sumo condutor do processo, obrigatoriedade indissociável de sua atribuição profissional.

O papel da voz

O estudante de cinema aprende nos rudimentos da disciplina de direção que o papel do diretor é orientar o processo artístico da realização de um filme, incluindo aí as competências relativas à concepção estética, em observância à narrativa do filme e, aplicadamente, os posicionamentos de câmera e a direção de atores. O cinema, linguagem que utiliza um sem-número de dispositivos técnicos e tecnológicos, instrumentos de monitoração e captação de imagens e sons e, ainda, uma miríade de instâncias para processamento das mesmas até o momento da projeção, é, sem dúvida, uma arte dependente do artefato inumano: o equipamento. Neste *playground* tecnológico, que hoje chega aos formatos digitais, cada profissional da equipe tem seus dispositivos próprios: o diretor de fotografia com seu fotômetro, visores, câmera. O diretor de arte com seus cenários, paletas de cores, croquis. O técnico de som com seus gravadores, microfones, fones. O maquinista com o *travelling*, a grua, o *slider*¹¹. O montador com a ilha de edição e os *softwares* de montagem. E o diretor? Com certeza, acima de tudo, com sua voz. É a voz do diretor que escutaremos no ação e no corta. É a voz do diretor que indica, recomenda, pede, ordena, explica e responde. A voz do diretor é portadora do seu pensamento, de suas ambições criativas, das soluções e artesanias. A voz do diretor exprime suas necessidades e expõe o sentido do filme, não obstante aos caminhos que todos devem percorrer para que o filme chegue à tela correspondendo ao máximo possível, de forma íntegra, às expectativas trabalhadas no curso da realização. Cada diretor com seu estilo, mas com o mesmo objetivo: concretizar a abstração.

Como a voz fanfarrona de um Fellini, que pede ao figurinista os decotes avantajados em *Amarcord* (1973), ou como a voz cirúrgica de um Bergman, que explica os sublimes enquadramentos que compõem sua obra, ou como a voz inebriada de um Glauber Rocha, que pôs Paulo Autran em quase transe, ou a voz hipnótica de um David Lynch, lançando suas sensorialidades sobre o *écran*, como

¹¹ Maquinário para fazer deslizar pequenas câmeras digitais em movimentos de *travelling*.

um Pollack que respinga o pincel na tela virgem, ou ainda a voz do cronista das neuroses afetivas, um inquieto Woody Allen.

A voz do diretor deve chegar ao ouvido do ator. O ouvido do ator que capta a orientação e a transforma em gesto, em emoção, nuance, som e silêncio. A figura cênica na tela é resultante das vozes do roteirista - expressa em palavras sobre o papel, a voz do diretor na realização do filme e a voz do ator no filme em si. É a voz do ator que torna-se perene, concreta, audível. Essas vozes devem dialogar com eficácia para que o filme tenha uma dicção una, inequívoca e bem-estruturada. Cinema demanda diálogo, demanda comunicação. O diretor emite um pensamento, o ator o recebe e, junto à equipe (comunidade do *set* de filmagem) processa as informações devolvendo-as em forma de ação, imagem e som, ou mesmo em forma de questionamentos e sugestões. Se esta voz do diretor for imprecisa, lacunosa, evasiva ou excessivamente impositiva, o diálogo estará prejudicado, incompleto, ruidoso. Se o emissor não for qualificado e a mensagem imprecisa, o receptor não dará o devido sentido à mensagem. Assim, o filme, quando em contato com o espectador (sociedade), irradiará, quiçá, o mesmo problema, proporcionalmente. É comum, na atualidade do cinema brasileiro, a reclamação de que a mensagem do diretor em direção ao ator não é clara. Elia Kazan nos ensina:

O diretor deve saber estimular e mesmo inspirar o ator. Deve fazer com que o ator pareça NÃO estar interpretando. Para isso, deve saber deixá-lo confortável em seu trabalho, levá-lo a um estado de relaxamento em que suas capacidades criativas sejam liberadas com facilidade. (KAZAN, 1973, p. 5, palestra traduzida por Giba Assis Brasil)

Para este capítulo, procuramos separar, estratificar, cinco pontos, ou seja, cinco modos de ruído na comunicação entre diretores e atores. Certamente é uma tentativa que não ambiciona fechar a questão. Ao contrário, poderiam ser sete ou dez modos; ou mesmo apenas um ruído maior como expressão de uma *mélange* de ruídos menores. Certamente estes cinco pontos concorrem entre si e operam, muitas vezes, em conjunto, com maior ou menor grau a cada caso, em diferentes situações. Vamos a eles: 1) Ruído por incompetência 2) Ruído por interferência 3) Ruído por sujeição 4) Ruído por ausência e 5) Ruído por desorganização.

1) Ruído por incompetência:

Cabe ao diretor de cinema buscar toda e qualquer informação, estudo e complemento técnico, cultural ou de qualquer outra ordem ou instância, a fim de suprir suas carências formativas.

O diretor de cinema deve ter habilidades específicas, desenvolvidas dentro e/ou fora da escola, tanto no fazer autodidata como no fazer sistemático e pedagógico. Mas, sobretudo, o diretor de cinema deve ser um curioso nato, incansável, e estar aberto a toda experiência. Nos diz Elia Kazan:

Evidentemente um diretor de cinema estará melhor preparado se tiver leitura. [...] A literatura do teatro. Em primeiro lugar, para que o diretor possa avaliar com precisão as diferenças entre cinema e teatro. [...] O diretor de cinema deve conhecer tanto comédia quanto drama. O diretor de cinema deve saber, por instinto ou treinamento, como sustentar uma piada [...] deve conhecer ópera [...] deve conhecer acrobacia [...] Pintura e escultura, sua história [...] O diretor de cinema deve conhecer música [...] O diretor de cinema deve conhecer a história da cenografia do teatro [...] O diretor de cinema deve conhecer figurinos [...] Iluminação, é claro. Os vários efeitos naturais, a luz oblíqua da manhã [...] Cores? Seu efeito psicológico. [...] as máquinas que captam tudo e devem dramatizar tudo, os instrumentos através dos quais o diretor fala [...] O diretor de cinema deve conhecer a Cidade, antiga e moderna, mas particularmente a SUA cidade [...] Evidentemente, um diretor de cinema deve conhecer interpretação, sua história e suas técnicas. [...] O diretor de cinema deve conhecer muito bem este instrumento chamado VOZ [...] A vida de um diretor de cinema é uma totalidade, e ele aprende vivendo. Tudo é pertinente, não há nada irrelevante ou trivial. [...] Toda experiência deixa um resíduo de conhecimento. Todo livro que lemos se aplica ao nosso trabalho, tudo nos pertence. (KAZAN, 1973, p. 2, palestra traduzida por Giba Assis Brasil)

Ao que parece, muitas vezes, o ruído na comunicação entre diretor e ator é fruto da falta de preparo do mesmo (diretor), no que diz respeito aos elementos dentro do próprio cinema e dentro do próprio filme. Dentro do cinema: por falta de domínio das técnicas de elaboração da narrativa por meio de imagens e sons na gramática própria da linguagem - não conseguindo engendrar um conteúdo no texto cinematográfico - sendo que este texto é inscrito na tela com auxílio inexorável do ator.

Dentro do próprio filme: muitas vezes o diretor conhece os rudimentos do cinema, mas desconhece o filme que ele mesmo realiza, sendo infrutífero na abordagem temática, na construção dos personagens e condução dos atores no processo.

Muitas vezes, o diretor desconhece os processos. Desconhece Constantin Stanislávski e seu fundador método de memória emocional e como foi adaptado ao cinema e consagrado no *Actors Studio*, nos Estados Unidos; desconhece o poder do distanciamento crítico preconizado por Bertolt Brecht ou as técnicas *libertárias* de Antonin Artaud, e também de um Augusto Boal, no Brasil. Desconhece o corpo do ator, as técnicas de voz e de concentração. As técnicas de indução de estados físicos e sensoriais. Desconhece a arte milenar da atuação. Desconhece e, muitas vezes, não busca esse conhecimento. Nikita Paula cita em *Vôo cego*:

Claudio Mamberti diz esperar clareza na proposta. É preciso saber o que o diretor quer, para que o ator possa dar respostas compatíveis, para haver trocas, mas, de um modo geral, pensa que os diretores de cinema não sabem o que querem do ator. (PAULA, 2001, p. 84)

Em resumo, no ruído por incompetência, podemos sugerir que a voz do diretor não é portadora de suficiente conteúdo ou não é clara.

2) Ruído por interferência

Dentro de um *set* de filmagem, existe um grande número de profissionais, divididos entre o platô, a área técnica e os anexos, como camarins e mesmo o entorno do café. Cabe a cada profissional uma parte específica no filme: cenógrafos, figurinistas, maquiadores, maquinistas, contra-regras, operadores de câmera, técnicos de som e mais um lista de outras funções se confundem aos olhos daqueles que não estão habituados ao *set* de um filme. O movimento intenso de pessoal, muitas vezes trabalhando em simultaneidade, pode gerar certos ruídos, certas interferências, propositais ou não.

O comentário do maquiador sobre determinado trecho interpretado pelo ator poderá minar o preparo do mesmo junto ao diretor, que, muitas vezes, não sabe que o ruído veio do camarim. Um diretor de fotografia que pede ao ator que ponha-se na

luz ou um técnico de som que pede ao ator que fale mais alto estão, mesmo que munidos de boas intenções, minando e interferindo na comunicação entre o diretor e ator. A figura do assistente de direção, nestes casos, é fundamental, pois ele fará o papel de controlador do fluxo de informações no *set*, protegendo diretor e atores das interferências possíveis. Cabe ao diretor centralizar toda e qualquer informação que diga respeito ao trabalho do ator. Cabe ao assistente de direção facilitar esse processo. O ator neófito poderá se sentir inseguro e pedir auxílio *extra* nos bastidores - a cumplicidade paralela é um dos ruídos mais comuns no processo comunicacional entre diretor e ator, muitas vezes de difícil diagnóstico.

Em resumo, no ruído por interferência, a voz do diretor é contaminada por outras vozes, uma concorrência pela supremacia dos conteúdos.

3) Ruído por sujeição

O diretor, sobretudo o novato, na condição de pouca bagagem, acaba se sujeitando a imposições pouco qualificadas. Aceita que a escalação de elenco seja feita com base em critérios que não necessariamente atendem aos quesitos artísticos e técnicos, mas sim a desejos e acordos laterais, de ordem pessoal ou negocial, configurando um ruído entre o imaginado e o obtido, repercutindo negativamente na interação diretor/ator. Mas não só apenas os incautos novatos sofrem com as sujeições: mesmo Alfred Hitchcock teve de sujeitar-se à imposição de atores questionáveis, como em *Suspicion* (1941), onde foi obrigado a escalar uma ainda despreparada Joan Fontaine, que, ironicamente, ganhou o *Oscar* de melhor atriz, ao que Hitchcock, jocosamente disse ser na verdade um troféu para o montador. Orson Welles lutou quixotesicamente contra as imposições dos grandes estúdios em *Hollywood* que ao mesmo tempo requisitavam seu gênio criativo e cerceavam suas escolhas pouco ortodoxas de narrativas e elencos. A relação Welles X *Hollywood* é emblematicamente ruidosa.

Em resumo, podemos sugerir que no ruído por sujeição a voz do diretor não é propriamente sua e, portanto, não carrega, propriamente, as reais necessidades artísticas do diretor.

4) Ruído por ausência

O diretor não poderá se furtar do processo de realização do filme, terceirizando partes fundamentais do seu ofício para facilitar suas tarefas. O diretor terceiriza o que não é direção. Eis aqui, mais uma vez, a polêmica da preparação de atores. Ao se ausentar de uma tarefa, fundamentalmente a tarefa da direção de atores, o diretor está deixando à deriva a construção dos personagens e propondo, tacitamente, que a cumplicidade e confiança sejam divididas com outro que não ele.

Um dos curiosos modos de ausência é o excesso de blindagem que o diretor cria em torno de si. No Rio Grande do Sul, durante a realização do longa-metragem *O tempo e o vento* (filmando em 2012 na cidade de Bagé), o diretor Jayme Monjardim surpreendeu os técnicos e atores locais ao se enfiar numa cabana fechada com monitor, dando ordens por meio de caixas de som - sistema que replica o modo *Projac* de direção de atores. Contudo, o cinema, em sua artesanaria, tem por tradição, diferentemente da televisão, o trabalho pormenorizado e de contato direto com os atores. Vemos isso, por exemplo, na linhagem dos grandes diretores, como um John Ford em meio à poeira do deserto nas filmagens de *Vinhas da ira* (*The grapes of wrath*, 1940); ou um Francis Ford Coppola filmando *Apocalypse now* (1979) em plena guerra do Camboja, ou ainda, um Truffaut entrando no próprio filme em *Noite americana* (1973), e também um Stanley Kubrick destilando energia e operando câmera em um *Laranja mecânica* (*A clockwork orange*, 1971). Mesmo o centenário, e em atividade, diretor português Manoel de Oliveira¹² não se esquivava do contato direto com os atores.

Em resumo, no ruído por ausência, a voz do diretor é insuficiente por ausência física ou por descaso, inércia ou fragilidade na participação.

5) Ruído por desorganização

O cinema requer uma série de procedimentos técnicos, humanos e administrativos para pôr em movimento sua realização. Universalmente dividido nas fases de pré-produção, filmagens e pós-produção, a feitura do filme necessita de um

¹² Nascido em 1903 é o mais velho diretor de cinema em atividade no mundo, aos 103 anos. Seus recentes filmes são: *O gebo e a sombra* (2012) e *A igreja e o diabo*, (em preparação).

fluxograma claro, objetivo e que contemple todas as demandas do processo, em todos departamentos do filme: a fotografia, a arte, o som, o maquinário, a direção e o elenco. O núcleo de produção deverá estabelecer, solidariamente à direção, as metas e prazos para realização das etapas, ou seja, deverá propor e bem executar um minucioso planejamento. Um filme, cuja realização esteja mal planejada, gerando desperdício de tempo ou recursos, com agendas mal elaboradas, cronogramas e fluxogramas irrealis e inatingíveis, bem como equipes mal montadas, terá, por certo, problemas de diversas ordens, incluindo problemas de comunicação entre diretor e elenco. Em um filme desorganizado, o diretor terá de abrir mão de seu tempo junto ao elenco para tratar de problemas de outra ordem, contaminando a comunicação com ruídos oriundos de demandas que não competem ao seu trabalho junto aos atores.

No Brasil, cujos problemas de organização não são exatamente uma raridade, o diretor se vê confuso e ambivalente entre sua função artística e sua presença como produtor, considerando que no cinema independente o diretor quase sempre assume funções de produção por razões de sentido econômico.

Em resumo, no ruído por desorganização a voz do diretor tem dificuldade de encontrar o receptor porque não há espaço, tempo ou meios para tanto.

4 Pragmática do diretor

4.1 A escolha do elenco

A montagem do elenco é parte fundamental num projeto de cinema. É palavra corrente entre diretores e produtores a ideia de que um elenco mau escolhido, o chamado *miscasting*, pode comprometer gravemente a qualidade artística do filme e mesmo o processo de realização. Se, mais uma vez, considerarmos que o ator é muito mais que um mero equipamento à disposição do filme, carregando seu conteúdo humano para dentro do processo do filme, podemos dizer também que essa mesma potencial carga humana será tanto providencial para a boa qualidade do filme como também seu inverso, que é o comprometimento das intenções artísticas do trabalho, assim como problemas no desenvolvimento da realização como tarefa. Essa premissa de que a escalação de elenco é fator nevrálgico dentro das decisões tomadas, visando a melhor construção possível do filme, pode, evidentemente, parecer lugar-comum, podendo-se dizer que vale para todos os humanos envolvidos no processo. Porém, se é verdade que uma das competências primazes do diretor é saber escalar elenco e equipe, um erro na escalação de elenco poderá ser, potencialmente falando, maior que uma má escalação de equipe técnica. Isso por dois fundamentais motivos: um, porque os atores estão à frente da câmera e, uma vez rodada alguma quantidade de material, ficará difícil, numa eventual descoberta de *erro de escalação*, fazer uma troca, muito embora isso ocorra, sempre oferecendo prejuízos financeiros, arrastos de prazo e desequilíbrio no estado geral da equipe, já que o empenho para um espírito de coesão e harmonia coletiva poderá sofrer algum abalo. O segundo fator diz respeito à substituição em si. É sempre difícil para um ator receber a incumbência da substituição. Certamente haverá uma possível desconfiança quanto aos motivos da mesma, colocando o ator substituto em uma situação de alerta, que só poderá ser amenizada através de uma franca transparência na relação diretor-ator e, desde que, este ator substituto não seja lembrado, durante seu trabalho, que está ali por insuficiência de um colega de ofício. Se a substituição de um diretor de fotografia ou um técnico de som pode ser traumática para o filme, mais ainda poderá ser a substituição de um ator escalado para um papel importante. Eis que o profissional da imagem ou o profissional do som não são visíveis, nem audíveis na tela.

É comum, quando ocorre a substituição no elenco, optar-se por um ator mais experiente, justamente para que este, com sua presumível segurança, colabore para minimizar os prejuízos concretos e subjetivos do processo de troca. É importante explorar o assunto do *miscasting* perguntando por que ele ocorre. Primeiramente, é importante ter em mente que a seleção de elenco é um processo com dinâmicas variáveis, podendo ser dividido por diversas pessoas. Esse processo poderá se dar a quatro mãos, sendo esta a forma mais recorrente, numa negociação entre diretor(es) e produtor(es). Mas também a seleção poderá ser feita exclusivamente pelo diretor ou exclusivamente pelo produtor, dependendo das características do filme como projeto e produto. No cinema independente, especialmente nos filmes de curta-metragem em e nos longas de baixo orçamento, é comum que a escalação de elenco seja feita pelo próprio diretor, sendo este, muitas vezes, o principal (ou único) produtor do filme.

Cabe lembrar que nem sempre é o diretor que fica com a total incumbência de seleção de elenco, mas o faz por opção pessoal. Muitas vezes isso se dá justamente pela falta de um produtor que possa auxiliar neste processo em função de recorrentes precariedades de produção. Nas produtoras de cinema mais sólidas, onde o corpo de profissionais é composto tanto por diretores quanto por produtores, é recorrente a corresponsabilidade nessa tarefa. Nos projetos de teledramaturgia, essa decisão poderá ser ainda dividida entre produtores, diretores e autores (ou por produtores e autores), como comumente observa-se no cotidiano das novelas brasileiras.

No Rio Grande do Sul, onde os projetos de teledramaturgia são eventuais e seguem ritos de produção mais próximos do cinema do que propriamente do *modus operandi* das novelas, essa incumbência acaba sendo dividida pelos produtores e diretores. O diretor Carlos Gerbase, cujas realizações se dão sempre com a efetiva participação de produtores parceiros (e sócios), a seleção de elenco encontra uma forma para ele consolidada, levando em conta diversos fatores para a escolha, tanto de ordem artística como pelas particularidades contratuais.

Definir os atores e atrizes que participarão do filme é um momento delicado e decisivo do processo de realização. Essa responsabilidade é, inevitavelmente, dividida entre o produtor executivo (que vai negociar e estabelecer um contrato com o ator) e o diretor (que vai comandá-lo no filme). (GERBASE, 2003, p. 22)

Um dos aspectos considerados fundamentais para a boa seleção de elenco é o prazo estabelecido para essa tarefa. Partindo da razoável ideia de que bons atores tem maior chance de terem suas agendas comprometidas, cabe aos realizadores que pretendem contratar o ator em questão fazê-lo com a maior antecedência possível, efetivando o contrato com agilidade, prevendo com a maior precisão possível todas as disponibilidades necessárias de datas, tanto para ensaios quanto para as filmagens. Na realidade, a idealização de datas e agendas é um tanto dificultosa no Brasil, eis que as captações de recursos financeiros, logísticos e a resolução de complexos mapas de operação da realização nem sempre se dão de forma previsível, sendo recorrentes as prorrogações e adiamentos. A perda de atores por motivos de produção é algo infelizmente comum, que poderá comprometer as ambições artísticas do filme, pelo menos em um primeiro momento. Por outro lado, se não é tão incomum ter o elenco reformulado em função de disponibilidades de agenda, também não chegam a ser raros os êxitos a partir da busca de novas opções de elenco. Certamente, para muitos diretores e produtores o problema de disponibilidade será resolvido através de novas escolhas, como uma práxis já absorvida. Portanto, parece indispensável que o diretor e o produtor sejam constantemente atualizados em relação aos atores, principalmente os novos. Não apenas no sentido restrito da faixa etária, mas sim como novidade. A atriz Carla Ribas, apresentada na tela pela primeira vez através do longa *A casa de Alice* (2007), de Chico Teixeira, estreou com 35 anos de idade e teve uma elogiada *performance* como protagonista. Para tanto, poderá ser importante a figura do produtor de elenco, tão valorizado na cinematografia americana, como verificamos nos créditos principais dos filmes. Normalmente referido apenas como *casting*.

Mas cabe ao diretor não apenas aguardar o produtor de elenco (quando há) e sim incluir entre suas competências a constante busca por atores. Assim como um diretor mantém e amplia seu estoque de referências estéticas e narrativas, as quais serão utilizadas em seus filmes, também um estoque de elenco poderá ser de grande valia no momento oportuno. No Rio Grande do Sul, houve, em tempos ainda recentes, a sensação de que se tinha um certo controle de quem eram os atores e atrizes disponíveis para o trabalho. Hoje, com um natural aumento de população, com a multiplicação de gerações, com novos pequenos cursos de atuação e também com duas graduações em arte dramática (somando-se o tradicional DAD –

Departamento de Arte Dramática da UFRGS ao recente curso superior em arte da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul - UERGS) esse controle torna-se bastante mais complexo, demandando uma atenção mais presente. Essa atenção pode contar com os olhos de vários profissionais colaboradores do diretor, como os próprios atores que este conheça. Atores poderão fazer valiosas indicações, como também os assistentes de direção e mesmo os assistentes de produção. No Rio Grande do Sul, não existem práticas rotineiras de mercado para inserção de novos nomes para os elencos, como, por exemplo, o trabalho de agências e agentes, algo comum no eixo Rio-São Paulo.

Basicamente pode-se dizer que existem quatro formas mais recorrentes para se escolher e montar elencos: a indicação, o estudo de referências (outros trabalhos), através de parcerias com atores já conhecidos do diretor ou do produtor e os famosos testes de elenco. Vamos aqui explorar um a um.

Na maioria das vezes, um elenco é montado utilizando-se várias formas de prospecção de atores para os papéis. Uma das mais comuns é a indicação. O ator poderá ser indicado por um outro ator, um diretor, um produtor ou qualquer profissional da área profissional. O ator Nelson Diniz foi indicado pela figurinista Fabiana Pizetta, em 1996, para o meu primeiro filme de ficção, o média *Até*. Com ela fui assistir Nelson em cena, no teatro. Rapidamente me convenci de seu talento como ator. É cabível dizer que toda indicação merece uma checagem, que poderá ser a busca por outros filmes em que o ator tenha trabalhado. As indicações, neste sentido, são normalmente um ponto de partida. Formalmente, podem haver indicações espontâneas, solicitadas e impostas. As espontâneas são aquelas que chegam aos diretores e produtores sem que estes façam necessariamente um pedido, se dão no cotidiano dos produtores e diretores. Um telefonema pedindo uma entrevista, registro ou teste, currículos enviados por correio ou internet, entrega de *folders*, os famosos (e duvidosos) *composites* fotográficos, cópias de filmes e portfólios editados, um variado acervo de materiais faz parte das indicações de atores, isso quando os mesmos não providenciam diretamente o contato e a indicação do próprio nome. As indicações solicitadas são aquelas demandadas por diretores e produtores. Poderão ser indicações informais feitas, inclusive, nos tempos atuais, pelas redes sociais ou através de pessoas de confiança do diretor e do produtor. Poderão ser formais, feitas ao produtor de elenco ou a outros parceiros

de trabalho, como o assistente de direção. Nos anos em que esteve em atividade a produtora Clube Silêncio, da qual fui sócio, na cidade de Porto Alegre, responsável pela realização de diversos filmes, entre os quais os longas *Ainda orangotangos* (2007), de Gustavo Spolidoro, *A última estrada da praia* (2010), de Fabiano de Souza e, como coprodutora, *Cão sem dono* (2007), de Beto Brant e Renato Ciasca, a prática da indicação de atores pelos assistentes de direção sempre foi muito recorrente. As indicações impostas, na verdade, são mais que indicações, são determinações expressas normalmente por um contratante. Verificamos nas emissoras de TV e também por solicitação de patrocinadores ou mesmo cotistas do filme, como no caso de negociações de coprodução, onde o elenco pode ser moeda de troca. Também poderá haver imposições de elenco por parte de algumas distribuidoras *majors*, quando agregadas ao projeto antes que o filme seja rodado. Nos filmes publicitários, esta prática é bastante comum, sem que isso ofereça grandes conflitos - eis que a publicidade justamente visa, em muitos casos, a venda de um produto a partir do nome da personalidade que atuará no comercial.

Também no cinema mais industrializado, que segue preceitos orientados pela vocação comercial, com vistas ao êxito de bilheteria, a imposição de atores e atrizes é comum. Se, ao mesmo tempo, no Rio Grande do Sul, a indústria do cinema segue uma evolução irregular, com altos e baixos, avanços e retrocessos, prejudicando a consolidação de um cinema frequente e sustentável, também é fato que não existem grandes imposições de elenco, justamente pelo mesmo motivo. Cabe aqui fazer uma importante ressalva e destacar que nem sempre a imposição é um problema, mas que, potencialmente, oferece o risco em se trabalhar com um elenco pouco preparado ou incompatível com os papéis ou com seus parceiros de trabalho. O problema deverá ser resolvido, certamente, na relação diretor-ator, e terá chances de transbordar para a tela.

4.2 Técnicas e invenções na direção de atores

Na verdade, penso que é muito mais importante ouvir do que falar. Os bons atores sempre trazem suas próprias ideias e você só tem que escolher aquelas que lhe agradam. (BOORMAN, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 77)

Neste capítulo, faremos um apanhado sobre diversas abordagens práticas de direção de atores cotejando visões de diretores internacionais. O que vamos observar é, de forma geral, que o diretor de cinema deve conhecer seus limites. Consoante com a ideia de Judith Weston, de que muito se fala em *overacting* mas pouco se questiona o *overdirecting*, experientes diretores tendem a concordar que a direção de atores requer espaço criativo para o ator. Requer uma integração entre as competências do diretor e do ator e, portanto, requer confiança, cumplicidade, contrato pessoal e humano, além do contrato burocrático das incumbências e cifras. Woody Allen deixa claro que sua tarefa é intervir quando o trabalho do ator está destoando dos objetivos do filme, mas que acredita, sobretudo, que o diretor deve crer que ator domina seu ofício.

Pollack fala sobre o assunto lembrando que muitas vezes o diretor é excessivo e que precisa saber dominar sua ansiedade, colocando-se em silêncio, precavendo-se de possíveis verborragias desnecessárias:

[...] é preciso evitar dirigir demais. Sei que um diretor, sobretudo quando começa, tem a impressão de não fazer seu trabalho se não estiver constantemente dando ordens. Mas é bobagem. Se tudo está indo bem é preciso saber calar-se. (POLLACK em entrevista a TIRARD, 2006, p. 52)

A ideia de que o ator é capaz de constituir e construir seu trabalho sem a tutela paternal do diretor fica clara em várias vozes de diferentes diretores. Porém, Scorsese nos lembra que mesmo aqueles diretores que possuem abordagens mais adstringentes ou distantes podem alcançar êxitos na direção de atores:

Não há realmente segredo para trabalhar com os atores. De novo, cada diretor com seu próprio método, seu próprio ponto de vista sobre a questão. Quanto a mim, creio que para dirigir bem num ator, preciso acima de tudo gostar dele, apreciá-lo como pessoa, ou pelo menos apreciar alguns aspectos da sua personalidade. Griffith era parecido, creio que ele gostava profundamente dos atores com os quais trabalhava. Em compensação, há cineastas que absolutamente

não gostam dos atores, que se comportam muito mal com eles, e que, no entanto, extraem deles excelentes desempenhos. Todos conhecem as histórias sobre a crueldade de Hitchcock em relação a seus intérpretes. Pessoalmente, não acredito completamente nelas, acho que é um mito. Mas qualquer que fosse sua maneira de se comportar, ele fazia com que eles fizessem um bom trabalho. Fritz Lang também era muito duro com seus atores, mas conseguia obter deles o que queria, ou ao menos aquilo de que precisava. Quanto a mim, prefiro deixá-los livres. Enfim... com muita frequência só posso dar a eles a impressão de que são livres. (SCORSESE, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 25)

O Teórico Jean-Jacques Roubine examina as práticas da direção *opressora*, destacando as possíveis negatividades desta forma de abordagem:

Alguns diretores acreditam nas virtudes da brutalidade: esgotando o ator, encurralando-o, eles o obrigariam a sair de si mesmo e a parir um personagem poderosamente censurado pelo seu superego. Não obstante, os riscos de derrapagem ou os bloqueios psíquicos insuperáveis se sobrepõem, ao que parece, às eventuais vantagens de tal técnica. Na maioria das vezes, ao contrário, os diretores reforçam o quanto é mais produtiva uma relação "de paternalização" para com um intérprete emperrado em dificuldades deste tipo, o quanto é mais importante saber escutá-lo, ajudá-lo a se encontrar, mais do que lhe impor ordens de comando. (ROUBINE, 2002, p. 79)

David Lynch explora a questão da direção *opressora* ponderando que o mais importante no *set* é o estado do ator, já que este é quem estará frente à câmera, já que este *imprime* no filme seus estados de ânimo:

É preciso dar aos atores tudo aquilo de que eles precisam, pois, afinal de contas, são eles que realizam o maior sacrifício. São eles que estão diante da câmera e que tem mais a perder. E mesmo que sintam prazer ao fazê-lo, eles não deixam de ficar aterrorizados, e é por isso que é preciso que se sintam em segurança. Jamais tento manipulá-los ou torturá-los. Jamais grito – enfim, faço-o às vezes, por frustração, mas jamais de maneira intencional, jamais por pensar que ajudará a cena. (LYNCH, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 144-145)

De qualquer forma, diretores concordam que a boa escolha dos atores é a chave para o início de um processo de trabalho exitoso, como declara Jean-Pierre Jeunet (2006, p. 64): “[...] acho que a seleção do elenco é muito importante. Dizem que 90% da direção se faz na seleção do elenco, e é verdade”. E também Bernardo Bertolucci (2006, p. 157): “Creio que o segredo para trabalhar bem com um ator é primeiramente saber escolhê-lo.”

John Boorman destaca a importância da seleção de elenco para a qualidade positiva do processo de direção e destaca que o personagem deve estar sujeito ao ator escolhido para que a moldagem seja fruto de uma interação dinâmica entre *pape/papel (personagem) e pessoa (ator)*:

O momento mais importante da direção de atores se situa provavelmente na seleção do elenco. Na maioria dos casos, nunca se encontra um ator que corresponda exatamente à visão que se tinha do personagem. E é preciso ter bom senso suficiente para, nesses casos, escolher o ator que se prefere e mandar reescrever o papel, ajustá-lo à personalidade do ator escolhido, mais do que tentar fazer com que esse ator entre à força no personagem tal qual foi escrito. (BOORMAN, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 78)

Tim Burton também considera a escolha do elenco como passo fortemente determinante para o processo bem-sucedido, mas considera os testes de atores fora de suas opções de trabalho:

Dou uma enorme importância à escolha dos atores, mas nunca os faço passar por um teste, pois a questão não é essa. Não tento saber se um ator sabe interpretar, mas se ele corresponde ao papel que quero lhe dar. E a resposta não tem nada a ver com interpretação. (BURTON, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 223)

John Woo fala da relação que estabelece com o elenco, declarando que a escolha vai além dos critérios fenotípicos ou por outras conveniências:

Para trabalhar bem com os atores, creio que é preciso estar um pouco apaixonado por eles. Isso é algo que entendi há muito tempo, vendo *A noite americana (La Nuit Américaine)*, de Truffaut. Era fascinante ver o quanto ele amava seus atores. (WOO, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 235)

Outro ponto de concordância entre muitos diretores, diz respeito ao entendimento de que o ator deve ter seu espaço de criação, de busca por soluções e que compete ao seu ofício - valendo-se de suas competências – *apresentar o personagem*.

No que diz respeito ao trabalho com os atores, acho que o mais importante é compreender que a realidade de um ator não é a mesma que a de um diretor. No início, eu considerava que os atores eram meus inimigos, que eram perigosos porque não compreendiam a pressão que eu sofria. Eu ficava preocupado em fazer o filme rapidamente, eficazmente, e dentro do orçamento, enquanto eles pareciam só se preocupar com seus figurinos, com sua maquiagem,

com seu penteado. Isso me parecia totalmente irrisório, mas com o tempo, compreendi que era exatamente o contrário. Esses aspectos não têm nada de frívolo, são as ferramentas deles, da mesma maneira que eu me sirvo da câmera e da iluminação. Para um diretor, a prioridade é o filme, mas para o ator, é o personagem. (CRONENBERG, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 199)

Uma das questões recorrentes é o nível de controle e interferência do diretor sobre o trabalho do ator. Se por um lado observamos com recorrência a prática de direção que percebe que deve existir um espaço de criação para o ator, para Emir Kusturica existe a clara necessidade de controle do processo, tendo a câmera como instrumento parametrizador:

Os atores devem se limitar ao enquadramento que foi determinado, e não o contrário. Primeiramente por razões pragmáticas: é mais fácil pedir a um ator para se adaptar a restrições visuais do que adaptar a técnica às idéias de atuação de um ator. Depois porque a câmera ajuda o diretor a dirigir seus atores, no sentido de que se ele souber impô-la como o olho da cena, dará aos atores um ponto de referência a partir do qual tudo se tornará finalmente simples e claro. A Câmera é a aliada do diretor pois ela é a fonte de seu poder, ela é o argumento no qual ele pode apoiar todas as suas decisões, por mais arbitrárias que sejam. (KUSTURICA, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 99)

Kusturica complementa examinando a questão do jovem diretor na relação com os atores:

Em minha opinião, o erro cometido pela maioria dos diretores iniciantes é o de abordar o cinema como uma forma de teatro filmado. Eles são tão respeitosos em relação ao trabalho dos atores que dão a eles a prioridade e não conseguem impor seu próprio ponto de vista visual. E isso geralmente se volta contra eles, pois os atores precisam ser dirigidos, precisam que os enquadramentos que fixemos sejam parâmetros para eles. (KUSTURICA, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 99)

Lars Von Trier, conhecido pelos fervorosos atritos com elenco, procura revisar sua posição de controle:

Há alguns anos, todo mundo teria dito que eu era o pior diretor de atores que havia sobre a Terra. E estariam certamente com a razão. Eu diria, porém, em minha defesa, que é o estilo de filme que eu fazia que impunha isso. Em *O elemento do crime*, por exemplo, era necessário que os atores tivessem um lado petrificado, que falassem

pouco, que seu comportamento tivesse algo de mecânico. Num filme como esse, o cenário é quase mais importante que os atores. Mas minha abordagem da questão mudou. Hoje, tento pôr o máximo possível de vida em meus filmes. E acho que minhas relações com os atores também melhoraram. Entendi que a melhor maneira de obter algo deles é deixando-os livres. É preciso deixá-los livres e encorajá-los. (TRIER, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 177)

John Boorman expressa sua preferência por um modo de trabalho que demonstre transparentemente os controles do diretor:

[...] eles [atores] preferem trabalhar com parâmetros predeterminados (com o risco de ter de ajustá-los depois) do que estar entregues a si mesmos. Eles precisam saber que você controla tudo, senão perdem a confiança. E só se tiverem a confiança correrão riscos por você. É, portanto, importante mostrar que, de um lado como de outro, você não vai traí-los. (BOORMAN, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 77)

Outro ponto abordado com frequência, entre diretores, é de que a figura do ator, por vezes, desperta medo, sobretudo aos jovens inexperientes. A respeito disso, relembra Jean-Pierre Jeunet:

Lembro-me que minha grande angústia antes de *Delicatessen* [1991], uma vez que eu quase só havia feito propagandas, era a de que eu iria me encontrar diante de atores, e eu não sabia se seria capaz de dirigi-los. Mas, assim que comecei a fazê-lo, gostei. Eu sentia fisicamente minhas veias se encherem de calor. E a partir do momento em que é um prazer, só podemos fazer bem. Logo, é preciso gostar. (JEUNET, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 64)

A questão do ator *marionete*, aquele que é dirigido pela condução excessiva e, às vezes, até exemplificativa do diretor. Um dos equívocos comuns em alguns diretores (experientes e inexperientes) é a condução excessiva, a demonstração. Ora, primeiro, se o diretor não tem por ofício a atuação, como poderá demonstrar ao ator a sua possível melhor condição através da mímese de seus gestos e voz que não possuem o mesmo preparo do ator? E, segundo, qual a responsabilidade e participação criativa que este ator terá na obra? “O maior erro que pode ser cometido por um diretor iniciante é querer mostrar ao ator como se deve fazer. É como pedir a alguém que faça um cartaz, mas desenhá-lo antes.” (JEUNET, p. 64)

David Mamet, em seu livro *Sobre direção de cinema*, insiste no pragmatismo e procura simplificar a questão da direção partindo dos cruciais pontos *câmera* e *atores*:

As principais perguntas a serem respondidas por um diretor são: “onde eu ponho a câmera?” e “o que digo para os atores?” além de uma pergunta subsequente: “a cena é sobre o quê?” Existem duas maneiras de abordar isso. A maioria dos diretores americanos o faz dizendo “vamos ficar seguindo os atores”, como se o filme fosse um registro do que o protagonista fizesse. (MAMET, 2002, p. 21)

Existem os diretores que valem-se mais da intuição, de um certo sentimento de que a *discussão* sobre a dramaturgia, o personagem e o filme poderá, em certa medida, macular a aura da espontaneidade pretendida. Won Kar Wai dá preferência ao critério humano do diretor, evitando o trabalho mais instrumental:

Creio que um filme é algo orgânico, que ele nunca pára de evoluir e de crescer, e que é preciso aceitar deixar-se levar por ele mais do que tentar sempre manter o controle sobre ele. (WAI, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 188)

David Lynch, diferentemente, prefere fazer parte do trabalho de direção pela investigação, por via da palavra, do diálogo. Considerando que vários dos filmes do diretor fogem ao pragmatismo narrativo, dos moldes paradigmáticos *hollywoodianos*, não parece descabido que o elenco tenha, de fato, dúvidas sobre a dramaturgia, ao que Lynch manifesta:

É preciso conversar muito com eles, até que se tenha a certeza de que estamos avançando no mesmo trilho. E uma vez que todos estejam na mesma esfera e tentem atingir a mesma coisa, então, a menor palavra, o menor murmúrio e o menor gesto sairão deles natural e perfeitamente. (LYNCH, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 145)

Mamet considera que muitos atores tendem a intelectualizar o trabalho, procurando atentar para a questão da ação, do fundamento da montagem, ao referir-se à atuação particionadamente:

A maioria dos atores usa sua intelectualidade para retratar a idéia do filme. Bom, essa não é a função deles, é realizar, seqüência após seqüência, da maneira mais simples possível, a Ação específica determinada para eles pelo roteiro e pelo diretor. (MAMET, 2002, p. 100)

Na obra *Foco em filme e teatro*, de James Hurt, o diretor Josef Von Sternberg reputa que o trabalho do ator está muito além da reprodução das indicações do roteiro. Sternberg alinha-se aos diretores que, ao compreenderem que o ator possui seus códigos próprios de ofício e estes mesmos, em contato com os códigos do diretor, devem gerar, finalmente, a construção viva do personagem:

Atuar não é a memorização de falas, usando um disfarce, mas a reconstrução clara dos pensamentos que causam as ações e as falas. Isto não é fácil. [...] o ator não é apenas um intérprete, não apenas um portador de ideias que se originam em outros [...] Ele é o instrumento que pode resolver a palavra do dramaturgo e as instruções do diretor [...] (STERNBERG apud HURT, 1974, p. 83, tradução do autor)

Martin Scorsese, sobre o trabalho do ator em cena, busca em *Os bons companheiros* (*Goodfellas*, 1990) e em *Cassino* (1995) exemplos para demonstrar que, em certos processos, o diretor pode *aliviar* a batuta e deixar que os atores deem conta da encenação, inclusive criando texto e marcas. Para tanto, Scorsese ressalva que é necessário que o roteiro e a técnica de filmagem estejam devidamente pensados para este tipo de processo:

Em *Os bons companheiros*, pude dar aos atores planos mais abertos para evoluírem. Mas era a história que permitia isso, que até mesmo exigia isso. Esses caras estavam sempre cercados, tudo o que eles faziam tinha uma conseqüência sobre as pessoas em torno deles. E para mostrar isso, eu não podia filmar em plano fechado. Logo, os atores tinham um pouco mais de liberdade. Em *Cassino*, também deixei os atores improvisarem bastante. Eles se sentiam capazes de fazer isso, dei-lhes confiança e estava certo. Essa não é uma decisão evidente para um diretor, pois se os atores se sentem livres demais, eles podem roubar o seu filme, e isso é um problema – o filme deve permanecer seu em cada cena e em cada plano. Entretanto, dei a eles sinal verde e não me decepcionei. Com freqüência, no *set* de *Cassino*, eu tinha impressão de ser um espectador assistindo a um filme. Eu ficava tão tomado pela cena que me esquecia de meu estatuto de diretor. E quando esse tipo de coisa se produz, quando você sente isso, é a prova de que está filmando algo realmente formidável. (SCORSESE, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 26)

Sobre como a técnica de filmagem pode auxiliar os atores a criar uma ação mais viva, por meio da continuidade da encenação, Woody Allen pondera:

[...] o fato de filmar longas cenas com um mínimo de cortes permite que eles realmente atenuem, ao passo que, muito freqüentemente, no cinema, eles têm três segundos para dizer um pedaço de frase ou virar a cabeça, e depois, têm que esperar três horas para terminar a frase ou acabar de virar a cabeça num outro plano. Mal têm tempo de dar a partida e já têm de parar. É frustrante e creio que isso entra em choque com o que faz o prazer do ofício. (ALLEN, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 89-90)

Com frequência, o diretor acaba se envolvendo em questões técnicas: luz, maquinários. Evidente que o diretor, em suas incumbências, deva saber tratar e responder às dúvidas de uma equipe, contando com o auxílio da boa assistência de direção e, sobretudo, das preparações na fase de pré-produção do filme. No entanto, na dinâmica do *set* de filmagem, o diretor poderá estar mais *enredado* aos meandros técnicos, muitas vezes requisitado pela própria equipe, do que ao trabalho com o elenco. Os irmãos Joel e Ethan Coen consideram o trabalho junto aos atores como o mais importante no momento das filmagens, mas que nem sempre é percebida essa importância.

No final das contas, creio que o elemento que tem mais influência no resultado de um filme – pelo menos nos nossos – são os atores. Chegamos ao cinema pelo lado técnico, quase não havíamos trabalhado com atores antes de filmar *Gosto de sangue* e, ainda hoje, é o domínio em que continuamos a aprender mais. A primeira coisa a saber, creio eu, é que cada ator é diferente e que eles têm sua própria maneira de trabalhar. E nosso papel, como diretores, é o de conseguir delimitar as necessidades dele para ajudá-lo a fazer seu trabalho. Pois não estamos lá para ensiná-lo a atuar. (COEN, E., em entrevista a TIRARD, 2006, p. 111)

Joel Coen complementa:

O principal erro cometido pelo diretor iniciante – e que nós cometemos – é o de acreditar que sua visão de uma cena é a melhor e que o ator só está ali para expressá-la. Ora, os melhores atores são de fato aqueles que têm suas próprias idéias, mas que são capazes de adaptar essas idéias à nossa visão. É realmente por isso que escolhemos um ator: para melhorar nossas idéias, para enriquecê-las, e não apenas para reproduzi-las. E às vezes, um ator dirá que não pode realizar o que você espera e você tem de mudar sua visão. Mas um ator que faz exatamente o que você pede não é necessariamente a melhor coisa para um diretor. (COEN, J., em entrevista a TIRARD, 2006, p.111)

A observação humana é para o diretor um dos mais valiosos atributos, como no ensina Elia Kazan. O diretor deve ser um curioso inato, um investigador da natureza humana, não obstante a toda manifestação artística, cultural, social e, evidentemente, os processos do cinema e seus diálogos estéticos e narrativos com a vida e com as artes. A observação humana, contudo, poderá ser a sua mais rica ferramenta intuitiva, como alguns diretores defendem. John Boorman refere-se a essa observação da seguinte forma:

Por mais paradoxal que seja, o documentário me ajudou no trabalho de direção de atores, pois me permitiu estudar o comportamento humano através do olho de uma câmera. E creio que as lições que tirei daí me permitiram ajudar os atores a parecerem mais reais. Penso que o aspecto mais importante com os atores é oferecer-lhes um quadro que seja ao mesmo tempo estruturado e confortável. É um equilíbrio difícil de encontrar, pois se eles se sentirem oprimidos, vão ficar bloqueados, mas se lhe dermos liberdade demais, eles também correm o risco de ficar bloqueados. É por isso que preparo a cena em função da câmera e não deles. (BOORMAN, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 77)

Won Kar Wai, fiel à sua linha de diretor intuitivo, defende que “*Um bom diretor não pode ter nenhuma noção técnica do que seja esse trabalho [direção de atores]*” (WAI, p. 189). E complementa:

A partir do momento em que [o diretor] sabe observar as pessoas, ele poderá responder a todas as questões que um ator lhe faz, e dar a ele sugestões de todo tipo. De toda maneira, não acredito muito nas discussões entre diretor e ator. Acho até um pouco ridículo quando vejo um diretor dizer a um ator: “Então aí você vai reagir assim porque no fundo você pensa isso [...]” (WAI, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 189)

Bernardo Bertolucci coloca que a curiosidade inata do diretor deve operar também sobre o elenco. De acordo com ele, essa curiosidade levará o diretor a explorar as riquezas interiores do ator e, conseqüentemente, suas potencialidades na cena. Como exemplo, cita o emblemático trabalho de Marlon Brando e Maria Schneider em *O último tango em Paris* (*Ultimo tango a Parigi*, 1972):

Ora, o motor de qualquer filme é acima de tudo a curiosidade. É o desejo do diretor de descobrir o segredo de cada personagem. Quanto à direção de atores propriamente dita, eu diria que meu princípio é tentar aplicar as regras do cinema-verdade ao universo da ficção. Por exemplo, na cena de *O último tango em que Marlon*

Brando está deitado na cama e conta para Maria Schneider histórias sobre seu passado, foi realmente ele quem inventou tudo. Eu disse a ele: “Ela vai lhe fazer perguntas, responda o que quiser.” Ele começou a contar todas aquelas coisas perturbadoras, e eu, como diretor, ficava como espectador, isto é, eu não sabia se ele estava mentindo ou contando a verdade. Mas é para isso que serve a improvisação: para tentar tocar na verdade, mostrar algo de muito verdadeiro que teria ficado oculto por trás da máscara do personagem. (BERTOLUCCI em entrevista a TIRARD, 2006, p. 156-157)

David Lynch alerta para o problema do excesso de ensaios, que, ao seu modo de ver, pode mais engessar a espontaneidade do ator do que propriamente ajudá-lo a obter a melhor *performance*:

Os ensaios antes do filme são uma boa coisa, servem principalmente para encontrar o tom adequado. Mas é preciso prestar muita atenção para não ir longe demais. Pessoalmente, sempre tenho medo, ao fazer isso, de perder o frescor da cena ou de estragar um momento de magia que poderia sobrevir e depois não mais se reproduzir. (LYNCH, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 145)

São muitos os meios, particulares a cada diretor, para obter a melhor condução de um ator em cena. Alguns pontos podemos aferir como mais recorrentes, dentre as preocupações, com vistas a um bem-sucedido processo de direção de atores. A questão da escolha do elenco é a mais perceptível. O chamado *miscasting* (a má escalação) poderá ser um dos maiores problemas e, portanto, um dos maiores zelos dos diretores em geral. Vemos que a escolha do elenco é algo profundamente pessoal. Existem aqueles que preferem escolher o ator que melhor se aproxima do personagem, extraficcionalmente; existem os que preferem o inverso, a fim de não contaminar o trabalho. Existem os diretores que optam por fugir à escalação de elencos famosos: “*Jamais filmo com atores célebres porque acho perigoso demais para o tipo de filme que faço. Um ator conhecido geralmente veicula uma imagem tão forte que pode desequilibrar o filme [...]*”. (KITANO, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 211). E existem os que escolhem o elenco, primeiramente pelo aspecto físico, como pondera Pedro Almodóvar:

A menos que se escreva um papel com um ator bem preciso na cabeça, o que não gosto de fazer, é impossível encontrar um ator que corresponda 100% ao personagem que existe no roteiro. Então, o melhor é escolher o ator que mais se aproxima das características físicas necessárias e em seguida reescrever o personagem. (ALMODÓVAR, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 37)

Outra questão recorrente, como observamos, é o cuidado, em diferentes níveis, de ao mesmo tempo abrir espaço para o ator e controlar os limites desse espaço. Porém, percebemos que existe dentro do grupo de diretores aqui abordado uma tendência à troca de impressões com os atores, postulando que estes devam saber exercer seu ofício. Em tempo, podemos dizer que estas considerações se referem ao trabalho com atores profissionais, em condições para o exercício de suas tarefas, diferentemente do trabalho com não atores, o que, certamente, é outro tema, com outras complexidades.

Por certo, um fator importante a ser observado é que utilizamos aqui, neste capítulo, o depoimento de diretores em atividade (excetuando o excerto de Josef Von Sternberg, 1894-1969) e que, estes mesmos estão ligados, em menor ou maior grau, vindos ou não de cinematografias periféricas (Kusturica), a indústrias de cinema que tem uma operação na relação com os atores (*casting*), sedimentada e organizada.

O que podemos sugerir de forma quase idílica, mas que nos parece pertinente, é que cada diretor encontra sua forma específica de trabalho e que não lhe bastaria emular a forma de outro. Parece que, sobretudo, a autenticidade do diretor – sua honestidade frente ao problema – é fundamental. Por fim, deixamos os depoimentos de Win Wenders e de Jean-Luc Godard para reflexão e demonstração do quão rica, dinâmica e surpreendente é a forma como cada diretor opera sua relação de trabalho com os atores.

O principal segredo que descobri sem dúvida diz respeito aos atores. Quando começamos a fazer filmes, é geralmente deles que mais temos medo, e tentamos desesperadamente encontrar um método que nos permita dirigi-los. Mas o segredo, evidentemente, é que não há método. Cada ator tem seu próprio método, suas próprias necessidades, seus próprios meios de se expressar. Há tantos métodos quanto atores. E, finalmente, a única coisa que se pode fazer para dirigi-los bem é colocá-los suficientemente à vontade para levá-los, pouco a pouco, a deixar de atuar, isto é, a deixar de fingir que são outra pessoa. Você escolhe um ator por aquilo que ele é, então arranje-se para que ele seja ele mesmo. Mas isso implica que ele tenha confiança o bastante na situação na qual você o mergulha. (WENDERS, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 123)

Encerramos este capítulo com as palavras francas de Godard:

Não consigo fazer o enorme trabalho de direção de atores que se pode encontrar em Bergman, em Cukor ou ainda Renoir, de quem se pode ver que amavam os atores como um pintor ama seus modelos. Penso que os bons diretores de atores são aqueles que têm uma idéia relativamente precisa do que devem obter, que têm diante de si a pessoa que escolheram em função disso, e que são ao mesmo tempo firmes e tolerantes em relação ao outro, como seria um bom treinador esportivo, por exemplo. É preciso fazer com que um ator trabalhe muito, porque ele precisa disso (mesmo que alguns não gostem), mas ao mesmo tempo é preciso que a mão que dirige seja suave, agradável e alegre, o que eu nunca soube fazer. Sempre tive a mão pesada demais, geralmente porque estava ocupada fazendo outras coisas em outro lugar. (GODARD, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 247)

4.3 Notas sobre a preparação de atores terceirizada

Muito embora não seja propriamente o foco deste trabalho a questão da *preparação de atores*, não podemos omitir a importância do tema. Para tanto, ensejamos aqui uma primeira abordagem sobre esta atividade que acontece de forma peculiar e controversa em nossa cinematografia recente. Aqui, a fim de melhor precisar a que preparação nos referimos, preferimos chamar de *preparação terceirizada de atores*, ou ainda: *preparação de elenco terceirizada*. Primeiramente, é importante compreender o que é a chamada preparação de atores, como vem ocorrendo em muitas das produções cinematográficas brasileiras. Em seu *site* na *internet*, a mais conhecida preparadora de atores do país, que hoje possui uma empresa especializada neste segmento (o Studio Fátima Toledo) e que tornou-se conhecida por seu trabalho, junto com Sérgio Pena, no longa *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, coloca que seu trabalho de preparação de atores destina-se a um processo de autoconhecimento e confiança, e que o ator deve viver o personagem. Em seu *site*, Toledo divulga:

O método Fátima Toledo de preparação para cinema trabalha o ser humano no sentido de livrá-lo dos bloqueios que atrapalham na hora de expressar-se. Nas aulas o aluno entra em contato consigo mesmo para se conhecer melhor e, por consequência, vencer a timidez, ganhar confiança e expressar-se com eficiência e precisão. Estes são os principais atributos para se chegar à comunicação verdadeira e natural tanto na atuação para cinema quanto em qualquer situação em que a pessoa precise expor seus pensamentos, idéias e sentimentos para uma plateia. O Método parte do princípio de que

quem está em cena, antes de tudo, é o ator com seu corpo, sua alma, seus sentimentos e sensações. O personagem existe para o roteirista, para o diretor e para o público. Para o ator o que existe é uma situação a ser vivida na sua integridade. (Disponível em: <http://studiofatimatoledo.wordpress.com/sobre/> Acesso em: 2001)

Ao abordar a questão da preparação de atores, como ela se dá hoje no Brasil, fazemos uma primeira pergunta: existe a preparação de diretores, a preparação de pilotos de avião, de engenheiros, de padres, de dramaturgos, de tenistas, de médicos? Existe. Essa preparação é contínua, gradual, processual, formal e informal, ou ambas, dependendo do ofício. Essa preparação se dará dentro e fora das quatro linhas acadêmicas, principalmente quando falamos do fazer artístico, que vale para o músico, o artista plástico, o escritor, o ator.

O ator terá à sua disposição cursos e oficinas, esporádicos e periódicos, como o TEPA – Teatro Escola de Porto Alegre; como as graduações em universidades, e também especializações, a exemplo do bacharelado e do mestrado do Departamento de Arte Dramática da Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Existem também os módulos específicos em cursos consagrados, como os módulos de *commedia dell'arte*, melodrama, *vaudeville*, *bouffons* e *clowns*, na *École Phillippe Gaulier*, em Londres. O ator, em sua constante busca por aprimoramento e ampliação de seus potenciais, sejam eles físicos, vocais, criativos ou intelectuais, vai ao encontro de conhecimento e de troca. As trocas se dão na formalidade e na informalidade; nos cursos e no próprio campo da vida, da vivência. Como preconiza Stanislávski, o ator é ator sempre, porque a vida - a vivência - e a memória fazem seus estoques emocionais, os quais serão acessados nos momentos em que são úteis, de acordo com as demandas da dramaturgia do personagem. O ator doa suas provisões ao personagem, somando-se a ele, em corpo e espírito:

Quanto mais momentos conscientes criadores vocês tiverem nos seus papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração. Representar verdadeiramente, significa estar certo, ser lógico, coerente, pensar, lutar, sentir e agir em uníssimo com o papel. Tomar todos os processos internos e adaptá-los à vida espiritual e física da pessoa que estamos representando é o que se chama ver o papel. [...] Deve adaptar suas próprias qualidades humanas à vida dessa outra pessoa e nela verter, inteira, a sua própria alma. (STANISLÁVSKI, 1982, p. 43)

É instigante que haja a tentativa de formalizar ou institucionalizar o termo *preparação de atores* como segmento profissional, de mercado e, sobretudo, como área do conhecimento dentro da arte dramática. Afinal, como demarcar pragmaticamente, sumariamente, o *preparador do ator* como instante circunstancial e demarcado? Logo o ator, que tem em sua competência a inexorável necessidade cotidiana da preparação, seja ela formalizada ou não? Talvez seja mais aceitável compreender a expressão *preparação de atores* como mero jargão profissional, aceito e usado por grupos de profissionais que tem a intenção de auxiliar atores e diretores a enfrentar a tarefa da construção do personagem e/ou a tarefa da atuação. Não estamos aqui falando da preparação específica para determinadas novas habilidades que o ator tenha de adquirir para um determinado papel, como cavalgar, dançar rumba ou tocar fagote. Estamos aqui nos referindo à propalada ideia de terceirização do processo de construção do personagem mediante o trabalho de ensaios, discussões, atividades físicas e cerebrais, normalmente contempladas na tradição do fazer cinematográfico pelo espaço constituído entre elenco e diretor. Tão pouco estamos aqui nos referindo ao trabalho da preparação de não atores para atuarem frente às câmeras, como no caso do longa *Cidade de Deus*. Estamos aqui falando da preparação de atores que são, justamente, atores. O processo deste longa foi bastante claro, dividido em quatro grandes etapas de processo. A primeira delas foi dedicada aos intensos testes, com mais de dois mil candidatos aos papéis do filme. A segunda etapa, após uma exaustiva seleção, foi uma longa oficina de sensibilização corporal com Sérgio Penna. A terceira, foi o laboratório de personagens e situações dramáticas, com vistas a filmagens, realizado por Fátima Toledo. A última etapa, antes das filmagens em si, foram as filmagens do curta em 35mm, *Palace Dois* (2001), com o elenco que, mais adiante, viria, efetivamente, participar do longa. As etapas dos processos somadas chegaram a quase dois anos. Podemos dizer que este longo processo, mais que preparar, formou jovens atores, pelo menos em sua base, para que atuassem em um filme com características bastante demarcadas no que se refere à estética de atuação pretendida pelos diretores. De acordo com Fernando Meirelles, em depoimento nos extras do DVD de *Cidade de Deus*, a sensação de realidade se daria pelo uso de desconhecidos na tela e pela força nas atuações – com clara aspiração a um

realismo cotidiano. Aliás, se, no caso do longa *Cidade de Deus*, tínhamos um elenco de não atores e se, estes mesmos, participaram de um intenso processo de trabalho para chegar às telas, não poderíamos dizer que o trabalho foi, de fato, a *preparação de não atores* ou mesmo um processo de *formação de atores*?

O atleta prepara-se para um salto mais alto, o goleiro para obter mais agilidade, o intelectual prepara seus conceitos sobre determinado tema, o engenheiro prepara os cálculos para o novo empreendimento de arquitetura arrojada, o pescador prepara as iscas para a longa tarde no lago. O ator prepara o personagem e tem no diretor o seu orientador, seu balizador, aquele que dará os fios e linhas específicas para que o ator construa o tecido vivo do personagem, obtendo a figura cênica – o personagem vivo; somatório do texto, do trabalho de direção e dele próprio. Esta figura cênica poderá estar próxima dos conteúdos psicológicos, biográficos, intelectuais e fenotípicos do ator que poderão estar na margem diametralmente oposta, em nada tendo a ver com o ator-pessoa. É comum ver que muitos diretores buscam a *verdade* do personagem chamando para papéis atores cujas biografias ou afinidades estejam relacionadas de alguma forma com o personagem. Como coloca Tim Burton em entrevista a Laurent Tirard, em seu livro *Grandes diretores* (Nova Fronteira: 2006):

Por exemplo, dizem com frequência que trabalho com Johnny Depp porque ele se parece comigo. Mas a verdadeira razão pela qual o escolhi em *Edward mãos de tesoura* foi porque na época, ele era como Edward prisioneiro de uma imagem de que padecia. Ele era a vedete de uma série de TV para adolescentes, ele tinha esse rótulo “menino bonito” que lhe colava à pele enquanto ele queria outra coisa. Então ele era perfeito para o papel. (BURTON, em entrevista a TIRARD, 2006, p. 223)

Mas há aqueles que justamente buscam o inverso, que preferem trabalhar com atores que não tenham coincidências biográficas ou outros papéis semelhantes com seus personagens, a fim de manter uma certa isenção e visão exteriorizada em relação ao personagem, num conceito mais próximo do distanciamento *brechtiano*, como nos diz o cineasta Takeshi Kitano:

Logo, por exemplo, para um papel de Gângster, jamais escolho um ator que já o tenha desempenhado em outros filmes. Ao contrário, vou escolher uma pessoa que tenha o hábito de interpretar

empregados de escritório, e o resultado será mais surpreendente. (KITANO em entrevista a TIRARD, 2006, p. 211)

Aqui, não nos interessa valorar os méritos de ambos caminhos, acreditando que ambos são consagradamente válidos, e que o que existe de fato é uma infinita gama de gradações entre estas aparentes oposições. O que ressalta-se aqui é que a preparação é atividade comum no dia a dia do ator, e que o diretor é aquele que terá habilidades para orientar e corrigir a atuação. Pois, uma causa possível para tamanha explosão da *preparação terceirizada* no Brasil, como sintoma, seria o pouco preparo dos diretores brasileiros para lidar com atores. Selton Mello, ator e diretor, acredita nesta condição sintomática, conforme expôs em debate acerca do tema *preparação de atores* durante a 15ª Mostra Tiradentes, apontando que: “*Dá pra contar nos dedos da mão os diretores que sabem trabalhar com o ator, daí a demanda por preparadores de elenco*”.

Se, hipoteticamente, Selton Mello estiver certo, caberia perguntar se nossos diretores, ao contratar preparadores de atores, não estariam esvaziando, de alguma forma, uma das mais importantes tarefas do diretor e, com isso, gerando uma possível nova tradição (ou vício profissional) para as gerações futuras de cineastas?

5 Prospecções: presente e futuro na direção de atores no cinema digital

A película com sal de prata, do negativo de captação ou do positivo sonoro de exibição - sobretudo no formato 35mm – foi, por muitas décadas, sinônimo de cinema. Cinema = película. Essa equação pareceu inquebrantável até que as primeiras experiências fossem realizadas em videoteipe¹³, numa espécie de *contrabando* da tecnologia televisiva para o cinema e, mais obtusamente, numa relação conflituosa de ideologias de suporte fílmico.

A qualidade das emulsões, equipamentos de captação, lentes, a ritualística técnica do cinema como feitura e como modo de exibição pareciam muito distantes das possibilidades do videoteipe, com seus processamentos rápidos de imagem, da captação à edição, da edição ao tubo dos aparelhos televisores. Costumou-se, inclusive, a utilizar no Brasil, nos anos 80, as denominações classistas videastas e cineastas, no objetivo de impor limites (e sedimentar preconceitos) ligados aos suportes utilizados para produção de imagem em movimento. Mas a pecha não era apenas brasileira. O *filmmaker* e o *videomaker* eram distintos entre si, fazendo parte de diferentes filios da taxionomia da produção para tela. Porém, apesar da extensa riqueza do candente tema cinema e suporte, nos deteremos aqui na questão do trabalho da direção de atores no processo digital, fundamentalmente a partir dos anos 90, obedecendo ao recorte temporal deste trabalho. Em 13 de março de 1995, em Copenhague, na Dinamarca, foi lançado o manifesto Dogma 95. Os realizadores e fundadores do manifesto foram notadamente Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, diretores, respectivamente, dos filmes *Os idiotas (Idioterne)* e *Festa de família (Festen)*, ambos de 1998 e resultantes do manifesto. Muitos dos realizadores iniciados na década de 90 viram no manifesto um exemplo viável para produção de filmes em baixo custo. Se o *Dogma* não foi exatamente um precursor do uso do vídeo, ele foi, sem dúvida, um dos seus maiores propaladores. *Os Idiotas* e *Festa de Família* foram filmados em *MiniDV* com equipamento *Sony handycam*. O informativo inglês *Inside Out Film* comemorava, em 1999:

Os cineastas independentes estão descobrindo que não é necessário ganhar na loteria ou mesmo ganhar recursos do fundo lotérico para colocar um filme no celulóide. Avanços de tecnologia fazem com que

¹³ Em 1975 Jean-Luc Godard realiza o filme *Número Deux* em um estúdio de televisão.

você possa filmar um longa metragem numa câmera amadora MiniDV, editar num PC ou Mac G3 e, pelo preço de um carro novo, transferir a versão final para o filme 35mm. (Disponível em: <http://www.iofilm.co.uk> . Acesso em 21 abr. 2012, tradução do autor)

O mesmo informativo ainda comemora:

Há benefícios óbvios, principalmente no que concerne aos atores. Quando, no passado, as restrições orçamentárias significavam que um ator tinha um ou dois *takes* para rodar uma plano, com o vídeo o realizador pode deixar a câmera rodando; pode voltar, repetir uma tomada [...] as equipes são menores [...] o diretor provavelmente possui a câmera e a equipe é liberada da tirania dos horários de gravação. (Disponível em: <http://www.iofilm.co.uk> . Acesso em 21 abr. 2012, tradução do autor)

No Brasil, persistia a cisão videasta *versus* cineasta, muito embora o cinema estivesse numa fase de ostracismo e o vídeo bastante em voga. No Rio Grande do Sul, assim como a geração dos cineastas Carlos Gerbase, Giba Assis Brasil e Nelson Nadotti haviam feito seus batismos de cinema com o uso da bitola Super-8, nos anos noventa, vários jovens, majoritariamente oriundos das faculdades de comunicação, faziam uso do Super VHS (conhecido também como SVHS) para produção de imagens em movimento. Mesmo que o Super-8 ainda resistisse em Porto Alegre, pelas mãos de Cristiano Zanella, Cristiano Trein, Gustavo Spolidoro e Fabiano de Souza, o SVHS ganhava espaço e, muitos dos jovens realizadores utilizavam ambos suportes, familiarizando-se com os processos do cinema e do videoteipe, simultaneamente. Alguns dos diretores neófitos dos anos 90 permaneceram em atividade, adentrando a primeira década do século XXI decididos a sedimentar carreiras no cinema. Fabiano de Souza e Gustavo Spolidoro (e também o autor deste texto) passaram a produzir, através de recursos provindos de editais públicos de fomento ao cinema e/ou a produção artística, como o FUMPRORTE (Fundo de Apoio a Cultura da Prefeitura Municipal de Porto Alegre) e o Concurso de Curtas do IECINE-RS (Instituto Estadual do Cinema do Estado do Rio Grande do Sul), curtas em película, primeiramente em 16mm e depois, mais frequentemente, em 35mm.

O formato 35mm, rodado com negativos de 120 metros – 400 pés - 4 minutos e 11 segundos de duração por rolo, em apenas duas opções de marcas (*Kodak* e *Fuji*), foi (e ainda é) bastante oneroso. Além do custo do material sensível (película virgem) há o custo das câmeras 35mm, que, devido ao alto valor, são locadas e

também seguradas para o caso de sinistros. O transporte das mesmas (sobretudo para o realizador gaúcho, que deve buscar o equipamento fora do estado) e os técnicos envolvidos no manejo destes artefatos, como o foquista, o *loader de chassis*¹⁴, o primeiro e o segundo assistentes de câmera e, em alguns casos, um carregador - considerando que uma câmera *Arriflex 535*, com jogo completo de lentes, dividida em mais de 10 cases pode chegar aos 200 kg, geram um alto custo para a realização do filme. De fato, filmar em 35mm foi um grande desafio para os iniciantes e mesmo para os veteranos brasileiros e dos cinemas pouco industrializados. Se por um lado o exercício em película condicionou os realizadores a um trabalho de rigor na administração do material virgem, por outro foi um dos crivos seletivos, que, dado o seu exclusivismo, impediu profissionais menos renitentes (ou saudáveis financeiramente) a seguir com seus empreendimentos fílmicos. Curtas em 35mm, como *Um estrangeiro em Porto Alegre* (1999), com 15 minutos de duração e *Cinco naipes* (2004) com 25 minutos de duração, ambos de Fabiano de Souza. *Um estrangeiro em Porto Alegre* foi rodado com 11 latas de negativo, numa proporção de 2,9/1 e *Cinco naipes* foi rodado com 25 latas, na proporção de 4/1. Nos tempos do Super-8 eram comuns as tomadas únicas, em proporções de 1/1 ou 2/1. Esse verdadeiro desafio técnico e artístico teve suas implicações no que se refere ao trabalho com os atores, prós e contras que veremos logo a seguir.

Aos poucos, a rixa cinema *versus* vídeo foi perdendo o sentido inicial, o do embate ideológico classista, e passou a outras questões, mais sofisticadas, como a mudança do *modus operandi* do cinema, em todo seu ciclo, do roteiro às telas. Do roteiro, pois os formatos digitais já não precisam sempre solicitar as balizas de rigor para o prognóstico do que será filmado. O roteiro como antevisão do filme, em sua dupla serventia: a construção dramática e narrativa e, não obstante, a capacidade descritiva que servirá para o cumprimento das demandas de produção está, potencialmente, mais flexível. Como exemplo recente, temos no Rio Grande do Sul o longa- metragem *Última estrada da praia* (2010), de Fabiano de Souza, cujo roteiro apresenta situações e diálogos que foram desenvolvidos nas filmagens, com uso de improvisos e tomadas de até 40 minutos de duração, ou seja, dez vezes mais que um rolo de negativo suportaria. Temos também o longa *Morro do Céu*, de Gustavo

¹⁴ Membro da equipe responsável por carregar o filme na magazine da câmera.

Spolidoro, de 2009, rodado sem um roteiro propriamente, numa aproximação entre o documentário e a ficção. Não há de fato uma novidade nesses exemplos em termos de *cinema e roteiro*. Werner Herzog de longa data é conhecido por seus roteiros *escaletados*¹⁵ e lacunosos, com margem a alguns improvisos e escrituras instantâneas durante as filmagens e, sobretudo, Gordard, em suas *invenções* estéticas narrativas. O fato é que as experiências com cinema digital no Brasil criam avanços e sim, no Rio Grande do Sul, possibilitam que realizadores deem um salto para primeiras incursões no formato de longa; e que outros deem continuidade ao seu trabalho, como o quinto longa de Carlos Gerbase: *3 Efes*, lançado em 2007 e realizado com baixíssimo custo (cerca de 100.000,00 reais contando realização, comercialização e distribuição). *3 Efes* é exemplo de que não só a prática do roteiro e da filmagem recebem o digital como suporte técnico e tecnológico que influi no *modus operandi* da realização, mas também na prática da exibição:

Carlos Gerbase estreia novo filme hoje, *3 Efes*. Qual a novidade? Além do filme em si, o modo de exibição. Entra nos cinemas, mas também na internet (portal Terra), passa na TV (Canal Brasil, às 20h) e a gaúcha TV Com, e o DVD já está disponível. A estratégia é ocupar espaços em várias frentes, para ver se consegue ampliar as janelas de exibição dos filmes nacionais. Se vai dar certo, ainda vamos ver.¹⁶

Antes disso, o diretor e ator carioca Domingos Oliveira, já em 2001, há 11 anos, realizava o longa de baixo orçamento *Separações*, lançado em 2002 no formato digital.

Alguém poderia dizer que Domingos está fazendo o *Dogma* brasileiro. Ele admite que sim, mesmo sem a pretensão de equiparar-se aos monges-cineastas dinamarqueses, para os quais o *Dogma* começou como um voto de castidade e hoje, nestes tempos de *Dançando no Escuro*, de Lars Von Trier, virou operação mercadológica [...] Avanço digital - Domingos filmou no Baixo Leblon, para dar ao filme uma unidade de paisagem. Filmou em sua casa, no Teatro Glaucete Rocha, num motel e na casa de um amigo pintor. Reconstruiu um bar famoso (o Real Astória), porque achava que a ambiência era fundamental, menos para o desenvolvimento da história e mais para a captação de um clima que lhe interessa expor na tela. Não poupa elogios ao digital. Diz que o grande mérito das

¹⁵ Roteiros semelhantes a escaletas, onde estão previstas as cenas, mas sem o acabamento de diálogos e descrições completas das ações.

¹⁶ Disponível em: <http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin/gerbase-e-os-3-efes/#comments> Acesso em: 20 abril de 2011.

câmeras digitais é libertar os autores do jugo da iluminação. "No cinema, a gente é escravo da marcação, da luz; o digital, prescindindo dessa marcação toda, nos deixa mais livres para tomadas mais espontâneas."¹⁷

À medida que os formatos de vídeo analógicos (VHS, SVHS, *u-matic*, *betacam*, *hi-8*, *video8*, *MiniDV*) foram substituídos por formatos digitais de melhor *performance* (HD, FullHD, 2K, 4K) e os equipamentos de captação para estes formatos foram ganhando qualidade ótica e de processamento de imagem, com um evidente *up grade* no que se refere à qualidade das cores, contrastes e profundidade de campo, o digital passou a se tornar uma alternativa real e fotograficamente competente para concorrer, e até mesmo suplantar, com o reinado da película de acetato em sua incontestável qualidade de imagem. Hoje, as câmeras HD/SLR (*high definition single lens reflex*), mais notadamente as *Canon 5D*, *7D*, *60D*, tem feito uma inusitada convergência: o vídeo, a fotografia *still* e o cinema. O vídeo: por registrarem em formatos digitais comuns ao vídeo, a fotografia: por serem câmeras fotográficas, e o cinema: por serem usadas com fins cinematográficos, como no recente longa *Menos que nada*, de Carlos Gerbase, 2012, filmado com câmera digital HD/SLR *Canon 5D*. Essa convergência em nada lembra a dicotomia película/vídeo. É a convergência na tela que, para os olhos do espectador comum, já não é mais perceptível como nas rudimentares imagens de um *Os Idiotas* ou *Festa de Família*. De fato, imaginar hoje, quatorze anos após o lançamento dos referidos *Os Idiotas* e *Festa de Família*, um filme independente, rodado em película, será anacronismo e, por certo, uma exceção.

Também no Rio Grande do Sul, antes do vídeo entrar no *set* de cinema, os atores eram obrigados a *não errar* para que o prejuízo físico-financeiro fosse evitado e uma meta de contenção fosse alcançada. O diretor poderia ensaiar para evitar ao máximo a filmagem prolixa com muitas tomadas de um mesmo plano ou o diretor poderia, simplesmente, não valorizar o trabalho do ator, capturando aquilo que fosse possível dentro dos limites da contenção, resultando, muitas vezes, em atuações inseguras e pouco convincentes. O ator, no cinema de película com baixo orçamento, se viu, solidariamente ao diretor ou não, como refém das limitações de insumos e dos manejos técnicos de equipamentos e artefatos.

¹⁷ Disponível em: <http://www.estadao.com.br/arquivo/arteelazer/2001/not20010108p1349.htm> Acesso em: 20 março de 2012.

O que muitos atores apontavam é que a preocupação com o material técnico manteve, em geral, o trabalho de direção de atores de lado. A relação mais *epidérmica*, artesanal, humana, de troca de impressões e imaginários, bem como a sugestão de processos e abstrações entre diretores e atores, era, muitas vezes, relegada a um plano inferior e até mesmo nula em detrimento dos aparatos inumanos do cinema, como nos aponta a atriz Giulia Gam, em entrevista realizada em 1995 por Nikita Paula para seu trabalho de pesquisa acadêmica que resultou, em 2001, no livro *Vôo cego do ator no cinema brasileiro – experiências e inexperiências especializadas*, uma das únicas publicações que aborda o tema no Brasil:

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

Para os trabalhos do ator no cinema digital de hoje, pode-se prospectar algumas potenciais diferenças no processo de trabalho. Vamos a elas:

Portabilidade

Uma lata de negativo 35mm, com seus 120 metros de película e seus quase seis mil fotogramas, tem 19 centímetros de diâmetro e quatro centímetros de altura. Uma câmera *Arriflex* 535 completa, com lentes e acessórios, como já dito aqui, pode chegar, desmontada em *cases*, a 200 kg. Uma operação de câmera no ombro, fora do tripé, pode necessitar do auxílio de dois assistentes (além do operador) ou mais, com manejo de focos e manejo de cabos e acessórios. O equipamento necessitará alimentação de fonte de energia elétrica: direto na corrente elétrica civil, através de gerador de energia ou com uso intensivo de pesadas baterias. Os espaços para filmagens necessitarão recuos para suportar o próprio tamanho da câmera, e esta, quando posta em maquinários, como *travellings*, gruas e *grips*¹⁸, demandará espaços convenientes e mais amplos ainda. Para o transporte de todos estes artefatos são necessários caminhões. O reposicionamento de um trilho de *travelling*

¹⁸ Artefato com base de sucção para fixação da câmera em superfícies como capôs de automóveis.

e, mais ainda, de uma grua, ou a montagem de um *grip* em um veículo, impõe paradas no tempo líquido de filmagens, do tempo efetivo que a câmera roda a cena e também de outras preparações, como ensaios no *set*. Muitas vezes, os maquinários que suportam as pesadas câmeras 35mm emitem ruídos que interferem no som direto, inviabilizando o seu uso no filme, obrigando, desta forma, os atores a dublarem suas falas na pós-produção de som. A película de cinema exige, invariavelmente, um parque maior de iluminação, dadas suas restrições de reação às luzes mais baixas ou em menor quantidade, fazendo com que pesados *spots*, com respectivos suportes, sejam utilizados no cenário, restringindo o espaço de ação para o ator. Esse parque de pesados objetos no *set* corroboram a máxima de que atuar em cinema é, em boa parte, saber esperar. A portabilidade dos novos equipamentos digitais modificam, com qualidade, pesados padrões operacionais. A portabilidade dos Super-8, ou dos formatos de vídeo mais retrógrados, trazia a facilidade de manejo, mas também trazia uma qualidade de imagem, do ponto de vista fotográfico, bastante precária. Os novos equipamentos oferecem leveza, facilidade de manejo e alta *performance* fotográfica. Pesando e medindo uma fração do que pesam e medem os equipamentos profissionais 35mm, os novos equipamentos oferecem a chance de agilizar as dinâmicas de operação no *set* e, conseqüentemente, tornam, potencialmente, o tempo de espera e de paradas do ator menores. A câmera HD/SLR *Canon 5D Mark II* filma *FullHD* em formato *Full-frame*¹⁹ pesa 810 gramas, medindo 15,24 cm X 11,43 cm X 7,62 cm. Com uma lente elástica 70-200mm, ela pesará 2,3 kg e sua maior medida será 27,43 cm. A última temporada da série *House* utilizou este equipamento:

A *Canon 5D Mark II* tornou-se a primeira DSLR a filmar um episódio inteiro de uma série no horário nobre nos Estados Unidos. Greg Yaitanes, diretor da série *House*, da *Fox Broadcasting Company*, usou a câmera e uma seleção de lentes *prime Canon* e, a 24-70mm e 70-200mm lentes para filmar a última temporada. Falando via Twitter, ele disse que com isso alcançou uma melhor profundidade de campo e um "olhar mais rico". Ele também disse também que "sente que é o futuro". (Disponível em: <http://www.dpreview.com/news/2010/05/04/canon5dlhouse> Acesso em 20 junho de 2012. Tradução do autor)

¹⁹ Designação para o quadro de imagem na proporção de 36X24mm, correspondente ao formato 35mm.

Não queremos aqui adentrar na burocracia técnica, tampouco subordinar a qualidade das atuações ao suporte fílmico, mas não podemos obliterar a realidade premente, onde os drásticos comparativos técnicos entre película e suportes digitais fazem diferença na prática do fazer filmes, incluindo também o trabalho de direção de atores e da atuação em si. Se atuar exige concentração, imagina-se que o ator que tiver menos paradas pela necessidade de manejos técnicos dos equipamentos terá mais chance de estar em melhor *estado* de concentração e prontidão para o personagem. Ao filmar com maior portabilidade e mais rapidamente, o ator poderá desenvolver as curvas dramáticas e os desenlaces narrativos com maior fluidez e também com maior precisão. Lembramos que nos grandes estúdios, sobretudo os *hollywoodianos*, os aparatos técnicos, de forma industrial e *fordiana*, estavam preparados para um trabalho rotineiro de filmagens em película, com um extenso *know-how* para a construção inequívoca de todo um complexo fluxograma à disposição do filme, muito diferente da maior e quase absoluta parcela das produções brasileiras, onde filmar em 35mm configurava um verdadeiro evento, uma aventura técnica. Exceto pelos ciclos da Vera Cruz e Atlântida, entre as décadas de 40 e 50, onde os fluxogramas de produção eram claramente inspirados no modelo *hollywoodiano*, o cinema brasileiro teve, por necessidade ou por vocação, a locação natural como cenário e um grande grau de improviso técnico. Se por um lado isso enaltece a qualidade criativa do técnico e do artista brasileiro na busca por soluções alternativas, por outro, recorrentemente, nos apresentava deficiências na tela, fossem elas de ordem meramente técnica ou, no caso das atuações, técnicas e artísticas. Ou seja, se no cinema de grandes estúdios o dinheiro financiava soluções industriais, como a construção de grandes e adequados espaços com parque técnico sofisticado, além de grandes equipes e de negativo e insumos fartos, e isso, como cita a atriz Giulia Gam, fazia diferença para o ator, foi o digital que pôde fazer o cineasta independente, que vive na periferia da industrialização audiovisual, conseguir algum conforto para trabalhar com o elenco. As soluções, pela impossibilidade em serem grandes, foram, ironicamente, ser cada vez menores.

Autonomia

A capacidade de improviso é uma das competências do ator. A capacidade de criar dramaturgia a partir de um texto, espaço, estímulo sensorial ou fragmento

narrativo é uma das qualidades que o ator deve desenvolver por meio de um esforço contínuo. Essa capacidade criativa, considerada por muitos como inata, também é desenvolvida e aprimorada por meio de jogos de improviso, pela construção e aprimoramento do repertório pessoal e cultural, pelo incremento do estoque de imaginário e por condições de tempo e espaço que estimulam a prática da ação e da palavra não prevista. Cinema também é espaço e tempo. A improvisação nos moldes de espaço e tempo da produção do cinema tradicional de película é fato raro, inclusive criando algumas lendas, verdadeiras e falsas, sobre o tema. Os improvisos de Marlon Brando tornaram-se alvo da crônica cinematográfica - seu trabalho no emblemático *Sindicato de Ladrões*, de Elia Kazan, de 1954, ao improvisar falas, deixou um rastro de memória que, talvez, não tivesse o mesmo efeito hoje. Ao contrário, muito do cinema digital de hoje é feito sob a égide do improviso, como vemos em longas da chamada novíssima geração do cinema brasileiro, a exemplo de *A fuga da mulher gorila*, de Felipe Bragança e Marina Meliande, de 2009, e o já mencionado *Morro do Céu*, de Gustavo Spolidoro. O cinema ficcional no formato digital permite, em sua larga autonomia de tempo de captação ininterrupta, o improviso. Curiosamente, podemos inferir que o ato de postar a câmera digital num filme de ficção e deixá-la rodar por longas tomadas (a câmera *Canon Vixia HG 21*, com memória interna, tem capacidade para rodar 41 horas de imagem em formato HD e foi usada no longa *Morro do Céu*) para captar um instante especial, pode se aproximar do documentário de natureza: a câmera é ligada à espera do fato. A legendária espera pela caminha da cadela Baleia até a sombra do carro de bois, seguida de um sono que passa por morte, na antológica cena de sua morte, em *Vidas secas*, de Nelson Pereira dos Santos, de 1963, talvez hoje não fosse tão inusitada do ponto de vista técnico na dificuldade de encenação.

O *fato especial* surgido do improviso dos atores poderá ou não ser condizente com o filme; aí cabe a questão do conceito de direção para cada projeto. Parece plausível dizer que o legítimo improviso como método de trabalho não é o mesmo improviso causado por descuido ou acídia, mas sim fruto de um propósito processual com vistas a um determinado resultado, relacionado a uma demanda estética. Isto posto, a potencialidade do digital a serviço do improviso consentido ou requerido é, efetivamente, maior que a escassez do 35mm. No longa *Última estrada da praia*, de Fabiano de Souza, uma das sequências, o *menége a quatre* na sorveteira, foi filmado ininterruptamente por mais de 40 minutos, deixando os atores

e a câmera livres para o improviso. Pode se estabelecer, neste longos improvisos do cinema digital, um grande constrangimento para os atores - na esterilidade criativa sob o impacto da responsabilidade impingida - ou, como no longa *Última estrada da praia*, um interessante *estado de jogo* na cena. O estado de jogo requer concentração, a concentração requer tempo e o tempo requer autonomia de suporte, e isso valerá para o improviso e mesmo para o texto escrito, como afirma Viola Spolin:

Todo aquele que trabalha com um texto escrito deve estar livre de pensamentos subjetivos subjacentes e/ou ligados às próprias palavras, na medida em que forem sendo proferidas. Isso se consegue desligando a força das palavras (a qual reside na lembrança de significados – velhos enredos que raramente vêem o que os olhos vêem, ouvem o que o ouvido ouve, ou conhecem o que tato sente). Ao invés disso, o deve-se entrar no estado fisiológico, na linguagem física em si [...]. (SPOLIN, 1985, p. 18)

Seja no improviso ou na necessidade de rodar grandes tomadas, o cinema digital pode colaborar para uma *performance* menos fragmentada do ator e para, sobretudo, manter seu almejado estado de concentração (e descontração) com mais qualidade. Sabemos que há uma grande relatividade nos meandros processuais e particulares de cada ator, o que cunhamos aqui é uma potencialidade. Potencialmente, o cinema digital oferece portabilidade e maior autonomia; potencialmente, esses aspectos podem influir positivamente para uma melhor condução do ator. O revés disso poderá ser, justamente, superestimar o formato digital - ainda há um diretor por detrás da câmera, ainda há um ator frente à lente, seja ela qual for.

Ainda há, mas até quando? O cinema digital ultrapassa a ideia da câmera e do processando da imagem captada. O cinema digital cria a encenação no espaço da virtualidade, hibridiza o virtual e o físico, faz contracenar o ator de DNA humano com o personagem de *pixels* e *bits*. Nessa realidade industrial, da hiperrealidade imagética, reside o digital do *mainstream*, do cinema 3D, do cinema *total digital*.

Desenvolvimentos revolucionários em tecnologia digital estão impactando todos os aspectos do cinema, incluindo a disciplina de atuação. Atores de hoje estão atuando de maneiras que os seus antecessores não poderiam ter imaginado. [...] dois filmes

oscarizados: "O Curioso Caso de Benjamin Button" [The curious case of Benjamin Button, 2008] e "Avatar" [2009] demonstram como as inovações em tecnologia de captura de desempenho, dublês digitais, maquiagem digital, fotorealismo (sic), e manipulação de imagem estão afetando atores [...]. "Atuando na Era Digital" contou com um painel de atores e membros da equipe de ambos os filmes, que discutiram os desafios e oportunidades que vêm com essas tecnologias em constante mudança. O programa incluiu trechos de filmes e cenas de bastidores sobre o trabalho dos atores. (Disponível em: <http://www.oscars.org/events-exhibitions/events/2010/acting-digital.html> . Acesso em: 20 abril de 2012, tradução do autor)

Uma questão para um futuro bastante próximo: os atores concorrerão com os computadores ou terão que se adaptar aos novos meios de trabalho, como o uso do *Multi-sensory system for real time body position monitoring*²⁰?

²⁰ Equipamento que ligado ao corpo do ator captura seus movimentos e os transmite para o computador dando ação ao personagem virtual – fonte: University of Alabama in Huntsville, Huntsville, Alabama, U.S.A. Disponível em: www.ece.uah.edu/~jovanov/.../EMBC09_Avatar....

6. Diretores e espaço

6.1 Do palco para a tela: o ator no cinema feito no Rio Grande do Sul hoje

Neste capítulo, trataremos da figura do ator gaúcho na produção de cinema local. Para tanto, parece pertinente fazer uma contextualização do próprio cinema dos últimos anos, a considerar, principalmente, o cinema brasileiro contemporâneo, ou melhor dizendo: o cinema brasileiro pós-retomada.

Em 1990, o governo de Fernando Collor de Mello toma posse no Planalto Central e passa a sucatear as políticas públicas culturais, acabando com os mecanismos de incentivo à produção cinematográfica brasileira. São extintas a reserva de mercado e Lei Sarney, assim como a EMBRAFILME – Empresa Brasileira de Filmes, responsável pela manutenção de parte substancial do cinema nacional. Criada em 1969, foi desativada dentro do Plano Nacional de Desestatização, pondo fim a uma era que, mesmo com agudos problemas de realização e distribuição dentro da cadeia produtiva cinematográfica, mantinha suas atividades. Por certo, a comunidade cinematográfica brasileira sempre se viu às voltas com grandes debates sobre os processos pelos quais as políticas públicas, não obstante a EMBRAFILME, acolhiam projetos, sendo, muitas vezes, consideradas por cineastas menos proeminentes ou menos tradicionais no âmbito pseudoindustrial do cinema nacional como um exemplo de política pública deficiente e até mesmo pouco transparente. Valendo-se apressadamente deste argumento, o governo Collor não teve dúvida ao encerrar as atividades da empresa, sem chances de debate com o setor. Se com a EMBRAFILME não íamos bem, sem ela fomos pior ainda. O cinema brasileiro praticamente deixou de existir, e sua cota de participação nas telas caiu tão drasticamente. Em 1992, com o *Impeachment* de Collor e a então posse do presidente Itamar Franco, foi criada a Secretaria para o Desenvolvimento Audiovisual, cuja iniciativa em criar o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro demarcou uma lenta, difícil e polêmica recuperação do escorchado cinema nacional. Em seguida, já no governo de Fernando Henrique Cardoso, foi criada a Lei do Audiovisual, que procurou caminhos para incentivar a produção, pelo menos de forma provisória, apesar de vigorar até os dias de hoje. Como apanágio das nossas políticas públicas, a provisoriedade passou à permanência. É comum atribuir a retomada do cinema brasileiro, de fato, ao ano de 1995, quando ocorre o

lançamento do longa-metragem *Carlota Joaquina, princesa do Brasil*, da cineasta Carla Camurati. Sintomaticamente, um filme que adota o texto jocoso sobre os caminhos heterodoxos do poder no Brasil (com Z) através de um roteiro cheio de alegorias e metáforas que aludem às fanfarras dos poderosos e seus périplos particulares, independentemente das demandas maiores e prementes de uma população repleta de dificuldades cotidianas de sobrevivência (e existência).

O cinema brasileiro ressurge, mediante um grande esforço de uma cineasta mulher, fazendo comédia crítica, com ares de *Vaudeville* quase antropofágico. Nos dez anos que se seguiram, o cinema nacional foi retomando um certo espaço. Após 1995, o cinema de curta-metragem ganha força no Rio Grande do Sul, com o Concurso IECINE – Instituto Estadual de Cinema, para diretor e produtores locais. Através deste concurso, diversos cineastas locais, como Otto Guerra, Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo, Sérgio Silva, Fabiano de Souza, até mesmo o autor deste trabalho, iniciaram (ou fortaleceram), em diversos tempos, suas carreiras. Cabe frisar aqui que estamos falando ainda de um cinema feito em película, sob condição de aquisição de insumos de custo elevado, como os filmes *Kodak* e *Fuji*, as duas únicas opções de películas (apenas como exemplo). Em 2002, é lançado o longa *Cidade de Deus*, do diretor Fernando Meirelles, que teve ótima *performance* de público e alçou a qualidade técnica do cinema brasileiro ao *mainstream* mundial, concorrendo a quatro categorias do *Oscar*: Melhor Direção, Melhor Montagem, Melhor Fotografia e Melhor Roteiro.

As faculdades de cinema começaram a se proliferar além do tradicional eixo Rio-São Paulo e, no Rio Grande do Sul, em 2003, surge o Curso de Realização Audiovisual da Unisinos, seguido, em 2004, do Curso Superior de Tecnologia Audiovisual da PUCRS. Concomitantemente ao chamado *Período da Retomada do Cinema Brasileiro*, especialmente após a virada do milênio, as tecnologias digitais ganham força. Os curtas-metragens proliferam em larga escala, dentro e fora das escolas de cinema. A captação e pós-produção digital tornam-se, assim como fora do Brasil, aliadas do realizador independente, seja ele neófito ou pertencente a fases pgressas do cinema brasileiro. O diretor Domingos de Oliveira abandona a película e lança, aos 66 anos de idade, em 2002, o longa *Separações*. Os festivais e salas de cinema começam a adotar também a exibição digital, abrindo espaço para o

cinema de baixo orçamento. Diretores de curta-metragem, acostumados a filmar em película, muitas vezes com orçamentos superiores a 50 mil dólares para um único curta, fazem seus primeiros longas digitais com orçamentos modestos, alguns deles menores ou pouco superiores ao orçamentos dos curtas em película 35mm. Novos diretores saem das faculdades e iniciam suas carreiras no formato de longa.

A Mostra Aurora (dentro da tradicional Mostra Tiradentes), a partir de 2007, passa a exhibir filmes de baixo orçamento, conseqüentemente digitais, das mais variadas temáticas, regiões e tessituras narrativas e estéticas.

No Rio Grande do Sul, a Casa de Cinema de Porto Alegre, tendo como sócios, até 2010, Carlos Gerbase, Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo, Nora Goulart, Luciana Tomasi e Giba Assis Brasil, faz a linha de frente das produções locais, inspirando novas gerações a realizarem seus filmes. Ao final dos anos 90, surge a geração noventista, que inicia-se no cinema de Super-8 e nos vídeos em VHS e SVHS nos corredores das faculdades de comunicação, especialmente a FAMECOS PUCRS, como Fabiano de Souza, Gustavo Spolidoro e Eduardo Wannmacher. Com as escolas, surgem, a cada ano, uma nova leva de realizadores, como os egressos da Unisinos: Vicente Moreno, Zeca Brito, Bruno Gularte Barreto, Tatiana Nequete e Bruno Polidoro, e da PUCRS, Márcio Reolon, Filipe Matzembacher, Iuli Gerbase, Bruno Carboni e Davi Pretto.

Junto com a retomada do cinema brasileiro, surge uma necessidade de aprimoramento das técnicas de produção e, conseqüentemente, de um melhor acabamento para os filmes em seus quesitos técnicos, como tratamento de imagem e som. O período da retomada, em seus primeiros anos, está repleto de adaptações da literatura para o cinema, como os filmes *O Quatrilho*, de Fábio Barreto, adaptado do livro homônimo de José Clemente Pozenato, que foi lançado em 1994 e indicado ao Oscar de Filme Estrangeiro, *O Guarani*, de Norma Bengel, adaptado do romance de José de Alencar, lançado em 1996.

A busca por certo aprimoramento técnico do nosso cinema, numa espécie de *desrecalque* da precariedade que lhe era atribuída, não necessariamente teve a mesma correspondência no que se refere ao trabalho de dramaturgia e, principalmente, no que se refere ao trabalho com atores. Se a qualidade da imagem, com melhores luzes, melhores artefatos e melhores processos de produção e

finalização de imagens, bem como um melhor áudio, com captação mais clara e melhores meios de edição e mixagem de som, era percebida, o trabalho junto ao elenco ainda caminhava a passos trôpegos, muito aquém dos consolidados trabalhos percebidos nas cinematografias onde o ator de cinema é uma especificidade aprimorada e construída, como nos Estados Unidos e na França. Em 1995, a atriz e estudiosa Nikita Paula escreve o trabalho de dissertação *O vôo cego do ator no cinema brasileiro* na tentativa de discutir algumas das imensas lacunas do trabalho de formação e direção de atores, justamente naquele período de retomada.

Aponta Nikita:

O cinema brasileiro soube, algumas vezes, premiar-se no exterior pela *performance* de seus atores – fato notável, a considerar-se a precariedade das condições técnicas e financeiras colocadas a seu serviço numa produção. Isso parece denotar uma boa qualidade geral do exercício da função. Contudo, afora os brilhos individuais, quase sempre decorrentes de um contexto e de um cuidado específico que favoreceram a sua manifestação, no conjunto a heterogeneidade do elenco e da interpretação nos filmes não atende, certamente, a propostas estéticas idealizadas pela direção, se e quando elas existem. Em consequência disso, e principalmente em consequência da escassa cinematografia local, especialistas lamentam a *inexistência do ator de cinema* no Brasil. (NIKITA, 2001, p. 16)

No Rio Grande do Sul, distante do eixo Rio-São Paulo, onde o contexto de produção está mais diretamente relacionado ao ambiente da televisão, pelo menos no que diz respeito à formação de elencos, o problema da direção e formação de atores com alguma ou mínima familiaridade com a câmera era ainda maior. Nossos atores, em sua grande maioria, eram oriundos de cursos não formais, formados na prática do palco, a partir de oficinas e de um intenso trabalho de grupos como o do DAD, Departamento de Arte Dramática da UFRGS. Por certo, no campo do teatro, são claras as qualidades de nossos atores, em diversas gerações, como os ainda atuantes Sandra Dani, Aracy Esteves e Irene Brietzke, mas, por outro lado, podemos considerar também uma franca dificuldade dos atores quando requisitados ao cinema, sem que houvesse uma formação dos mesmos para o campo audiovisual. Tornou-se lugar comum dizer que um ator estava *teatral* quando o mesmo não obtinha a qualidade espontânea ou *natural* frente às câmeras. A grandiloquência dos gestos, intenções e voz, inerentes ao fazer teatral, cuja potência da expressividade deve chegar à última fileira da sala de teatro, não parecia cabível quando exposta

frente à câmera de cinema, no chamado *overacting*. Nossos atores locais, que por ventura conseguiram superar essa dificuldade de trânsito entre as linguagens do palco e do audiovisual, ou o fizeram por um acerto individual e pontual ou porque tiveram a oportunidade de fazer cinema e televisão fora do estado, como os grandes Paulo José, Lilian Lemmertz e Paulo César Pereio.

Em muitas oportunidades que tive em fazer testes de elenco para cinema, televisão ou mesmo comerciais para televisão, ouvi depoimentos de atores na antessala do teste e também diante da câmera, alertando que eram *atores de teatro* e que deveriam ser avisados quando estivessem sendo *teatrais*. Era perceptível a intimidação dos atores frente à câmera, como objeto estranho ao seu convívio e com o qual não mantinham qualquer intimidade. A partir da retomada do cinema local, há quase duas décadas, e com seu crescimento (mesmo que irregular) nos últimos anos, aos poucos disseminou-se entre os atores locais a ideia de que a *ecomonia* era uma solução para driblar a dificuldade da expressão teatral no cinema ou na televisão. Aqui consideraremos televisão num mesmo nível de artesanias que o cinema, pois a produção de teledramaturgia em nosso estado é realizada por cineastas, em processos de trabalho muito similares ao fazer cinematográfico, sem o uso de grandes estúdios com o recurso de multicâmera, por exemplo, seja essa condição devido a questões estruturais, seja ela por questões de método e afinidade. Mesmo hoje, com a possibilidade de utilizar câmeras de boa qualidade e mais baratas, e, portanto, com a possibilidade de colocar mais de uma fonte de captação de imagem no *set*, é comum verificar que os diretores optam por uma única câmera quando realizam televisão ou cinema, confiando na ideia de que o filme (ou o telefilme) se escreve com um olhar, um ponto de vista, nesse caso com uma única câmera, salvo exceções necessárias por demanda de produção, como em cenas complexas, onde não haja a possibilidade de *retake*. Como exemplo, cito meu último filme, o curta-metragem *Casa afogada* (2011), rodado com uma única câmera em quase 95% das cenas e com 3 câmeras numa específica cena de destruição de uma casa posta sobre palafitas.

Essa condição de intimidação do ator diante da câmera (e de tudo mais que envolve a produção cinematográfica) redundou, a princípio, ao invés de uma adequação processual e cuidadosa, a linguagem do cinema numa espécie de choque entre a atuação e os processos técnico-funcionais do cinema em si,

decorrendo em filmes que, se obtinham um acabamento aceitável nos quesitos técnicos, apresentavam sérios problemas nas atuações. Era comum escutar que o filme tinha uma bela fotografia, mas que, quando os atores *abriam a boca*, o filme perdia em qualidade e credibilidade como ficção.

Em busca da tão propalada *economia*, muitos bons atores de nosso teatro local abriram mão de seus conhecimentos de atuação expressando-se de forma anêmica e pouco convincente. Se por um lado a teatralidade soava como excesso frente às câmeras, por outro a fuga desse excesso tornava as atuações pálidas e sem vida.

A economia expressiva não era a solução, tampouco a cinematografia mundial apontava isso. No Rio Grande do Sul, assim como possivelmente em outros polos produtores, a ideia do ator econômico preponderou inocuamente. Alguns dos nossos atores locais, aos poucos, foram compreendendo que a lógica para quebrar essa ambivalência quase esquizofrênica entre a economia e a teatralidade era, de fato, o entendimento da linguagem. Esse entendimento se deu para alguns expoentes locais de forma paulatina, processual, na base da tentativa e erro. Nelson Diniz, um de nossos mais frequentes atores de cinema, oriundo do teatro, com qual tive oportunidade de rodar meu primeiro filme em 1996 (*Até*) e que também foi seu primeiro papel com fala, demonstrou em poucos anos, atuando com diversos diretores (Carlos Gerbase, Jorge Furtado, Fabiano de Souza, Sérgio Silva), que a compreensão da gramática audiovisual e a diversificação de processos de trabalho e, fundamentalmente, a possibilidade de rodar filmes e poder se ver na tela com frequência era um caminho assertivo para tornar-se um ator de cinema, ou como o mesmo diz: um ator apenas, seja no teatro, seja no cinema. Nessa mesma trilha, Júlio Andrade, outro ator que teve frequentemente trabalhos com diversos diretores, conseguiu, gradativamente, compreender como se dá a melhor expressão frente à câmera na linguagem específica do cinema. São atores que sim, sabem as medidas de economia gestual e vocal suficientes para a captação de uma almejada *naturalidade* (mais adiante abordaremos e problematizaremos como não sendo a única estética possível no cinema), sem abrir mão de uma intensidade e de uma forte presença cênica. Janaína Kraemer e Vanise Carneiro, duas atrizes locais, formadas no DAD (diferentemente de Diniz e Andrade, formados na prática) também encontraram suas formas de expressão convincentes às câmeras e, da mesma

forma, o fizeram por insistentes trabalhos. Vanise Carneiro recentemente recebeu bolsa do Fundo de Apoio à Cultura de Porto Alegre para desenvolver trabalho específico de pesquisa sobre atuação em cinema.

Tendo uma formação teatral acadêmica e a experiência continuada em teatro por quase 20 anos, é inevitável me perguntar quais as diferenças na atuação para cinema e para teatro. Dessa forma utilizarei em alguns momentos o recurso da comparação entre linguagens para explicar pontos que considero importantes para o entendimento da especificidade da atuação em cinema. [...] nunca consegui me contentar com a idéia generalizada de que a diferença na atuação para cinema se restringia basicamente à “economia” expressiva. É recorrente dizer que a economia ou a contenção no cinema, quanto à dimensão, volume e intensidade da expressão do ator, é fundamental (especialmente no cinema ao qual estamos mais acostumados, que tem a vocação de reproduzir a “realidade” como realidade). [...] No teatro, o principal instrumento de comunicação é o próprio ator. No cinema existem outros aparatos que irão auxiliar, complementar, definir ou induzir essa comunicação. Não discordo da importância da contenção, mas quando apenas o critério da economia é utilizado como sendo a grande solução, sem considerar outros aspectos [...] tem-se, por vezes, uma atuação endurecida, plana, opaca, pelo receio do ator do temido *overacting* (super atuação) e pela tentativa de encontrar a naturalidade supostamente exigida para o cinema. Uma armadilha bastante comum, que percebi durante minha vivência nesta pesquisa, é a generalização sobre a forma de atuar para cinema, como se existisse apenas uma forma. [...] Não podemos ignorar a diversidade da atuação nos movimentos que marcaram a história do cinema, com características específicas.²¹

Se alguns de nossos atores conseguiram, a duras penas, encontrar caminhos para melhor compreender as formas de atuação que melhor compatibilizam com o cinema, tornando-se também *atores de cinema*, existe ainda uma grande lacuna na formação de atores, de forma sistemática, organizada e frequente com vistas à atuação em cinema.

Percebendo essa lacuna, constituíram-se alguns cursos de atores para cinema e televisão em nosso estado, como o *Curso de Atores*, que iniciou suas atividades como uma espécie de sucursal da escola Wolf Maia em Porto Alegre. Porém, o curso, em sua intenção de preencher turmas, valeu-se de uma divulgação que oferecia a possibilidade de atuar em teledramaturgia fora do estado. O resultado

²¹ CARNEIRO, Vanise. *Atuação para cinema - relato e reflexões sobre uma pesquisa*. Ensaio resultante da bolsa de pesquisa Fundo de Apoio a cultura de Porto Alegre, 2012, p.2

disso foi mais uma exploração comercial dessa lacuna formal do que propriamente uma real formação de novas gerações de atores. Aqueles atores locais, com base no teatro e, portanto, com conhecimentos específicos sobre atuação, de forma mais aprofundada e técnica, não optaram por cursos dessas características, sendo estes cursos preenchidos por jovens incautos em busca de um espaço para o reconhecimento pessoal rápido mais do que a construção de um ofício.

Uma questão importante pode ser tecida da seguinte forma: o ator de cinema forma-se no cinema ou o ator de cinema não pode prescindir dos conhecimentos milenares relacionados à sua arte? Nesta pesquisa, tendemos a compreender que, por um lado, todo conhecimento do ator formado no teatro não deve nem pode ser descartado, pois a personalidade humana e artística do ator é fruto indelével de sua própria jornada; por outro lado, existe um campo subjetivo e amplo que nos dá exemplos a todo instante de que alguns atores, mesmo com pouco conhecimento teórico ou prático, conseguem adequar-se ao cinema. Essa comparação parece não poder ser realizada quantitativamente. Não há dados organizados sobre quantos de nossos atores, que podemos chamar de *bons atores*, são formados ou oriundos do teatro e quantos, de fato, tem uma base menor em sua formação. Mas podemos apontar, sem receio de imprudência, que, tanto na cinematografia estrangeira como na local, a maioria dos *excelentes atores* tem, sim, sua formação na grande arte do ator: o teatro.

O ator formado no teatro - no teatro de qualidade - como temos no DAD, está instrumentalizado para os conhecimentos fundamentais e fundadores de seu ofício: o entendimento da importância da dramaturgia, o autoconhecimento corporal, vocal, gestual, o reconhecimento do espaço cênico, a colaboração dinâmica com a estética e a narrativa e, sobretudo, a disciplina da entrega, do fazer e da necessária confiança e cumplicidade com a direção.

Neste sentido, uma abordagem plausível é a de que pode ser preferível trabalhar com o ator de teatro, que investiu em uma formação, seja ela mais ou menos formal, acreditando que este ator terá um melhor conjunto de pré-disposições para investir num trabalho de construção artística no cinema do que o ator *sem os vícios do teatro*, mas que não tenha uma base construída na ampla e centenária arte da representação. Com isto posto, é fundamental acrescentar que se trata de uma

generalização, uma visão de contexto, com um viés que transcende o trabalho do *acting* em si, sendo assim possível (e muito possível) ter surpresas ao perceber trabalhos de atores neófitos com bons trabalhos, mesmo sem experiências anteriores no teatro, e também ver atores de teatro sucumbirem no cinema. Outrossim, parece mais plausível detectar atuações diversificadas (para um mesmo ator), fortes e convincentes a partir de atores que conhecem seu ofício e melhor conhecem a si mesmos. Assim como um não ator pode ter a sorte de uma boa representação em um papel específico, normalmente mais próximo de sua vida cotidiana ou de tipificações mais ordinárias, o ator de formação desenvolve a capacidade da multiplicação, da transmutação, do vestir o personagem, mesmo que este ator tenha criado para si alguns estigmas de tipos. O ator Nelson Diniz, por exemplo, é recorrentemente visto em papéis mais sombrios, soturnos ou sisudos, talvez por seu semblante denso e sua voz profunda. Mas também é verdade que Nelson Diniz fez papéis que contradizem esse estigma, como o colorido *drag queen* em *Francisca, a rainha dos pampas*, de Hique Montanari, curta-metragem em DV, série Histórias Curtas, RBSTV, 2003; o pai de família em *Vaga-lume*, curta-metragem em 35mm, 2001, de Gilson Vargas, e o oprimido interiorano em *Intestino Grosso*, curta-metragem em 16mm, 2000, de Augusto Canani. Diz-se que um não ator ou um ator despreparado (não que sejam a mesma coisa, mais adiante falaremos de não atores) pode atravessar a cena carregando um vaso sem grandes problemas, mas não o fará de forma convincente se este vaso, supostamente tenha o conteúdo de um líquido perigoso, quase a transbordar. O não ator e o ator despreparado tentarão infletir por meio de recursos gestuais, faciais e caricatos a qualidade perigosa que supostamente ocupa o interior do vaso. Já o ator de qualidade entenderá que o som, o ângulo, o movimento de câmera e os recursos de montagem são seus aliados na construção dramática da cena. O bom ator saberá dividir com os pressupostos dinâmicos próprios à linguagem do cinema a responsabilidade pela atmosfera de perigo. Talvez ele apenas reduza o passo, dê pequenos indícios ou mesmo nada faça diferente do que faria se um vaso sem conteúdo algum fosse o caso. O bom ator saberá fazer as devidas gradações, passo a passo, ou saberá reduzir ou aumentar a sua inflexão sobre a necessidade pedagógica dramática da cena conforme as instruções do diretor. Já o ator deficitário deverá se restringir ao seu limite, que muitas vezes é a não compreensão do que faz, apenas fazendo. O bom ator pensa quando necessário, e apenas faz

quando isto é da mesma forma pertinente. O ator deficitário apenas faz para não macular a cena com um pensamento que transborde o personagem e demonstre o pensamento fora da ação. Percebemos isso em relação à câmera. O não ator ou o ator deficitário denotam a presença da câmera. Denunciam sua presença com o olhar, com a ansiedade do semblante, justamente por tentar negá-la. O bom ator aceita a câmera, faz uso dela e a faz desaparecer.

Quando nos referimos ao ator deficitário, não nos referimos ao mau ator, mas sim ao ator que ainda não compreende as dinâmicas do cinema. Este ator deficitário poderá ser um grande ator de teatro, mas que está despreparado para o cinema. Como dissemos anteriormente, é necessário que o ator compreenda o cinema como linguagem. Essa compreensão poderá se dar por diversas vias. O ator Nelson Diniz o fez pela frequência no cinema, desde sua estreia frente à câmera e pela perspicácia em sua observação dos processos. O ator, sobretudo, assim como o cineasta, deve ser um grande observador. Já outros o farão pela formação. O ator Marcos Contreras (*Cão sem dono*, de Beto Brant e Renato Ciasca – 2007; *A última estrada da praia*, de Fabiano de Souza – 2010) é formado em cinema pela Unisinos e foi aluno do DAD por mais de dois anos, mas sua base é o teatro, assim como Nelson. A atriz Vanise Carneiro foi buscar formação no fazer (o que é indispensável), mas também foi assistente de montagem, assistente de direção e dedica parte de seu tempo ao estudo do ator no cinema, como já foi mencionado. Certa vez encontrei o ator Júlio Andrade na sala de edição, aprendendo a lidar com o programa de montagem *Final CUT* e, nas suas horas vagas (e até profissionalmente), costuma fazer montagens. Tanto no cinema como no teatro, parece indispensável ao ator manter vivo um ímpeto de descoberta e absorção de conhecimentos, tanto para aplicação no ofício em si, no viés técnico e prático, como para alimentar sua memória e sensorialidade humana.

O ator em cena tem a chamada dupla consciência. A primeira diz respeito à rotina da cena, às marcações, às intenções pré-determinadas. O ator sabe que deverá parar em determinado ponto da caminhada, que deverá expor o lado esquerdo do rosto para a luz e que, em seguida, dirá sua frase e depois sairá pela porta, batendo-a com força. A segunda consciência é interior e diz respeito à integridade dramática do personagem. Na primeira, o corpo é equipamento que cumpre uma partitura. Esta partitura poderá ser milimetricamente planejada, como

nas coreografias musicais ou em uma sequência de artes marciais, ou ainda completamente aberta, como em cenas de improviso, algo muito comum no cinema digital, onde poupar película já não é mais um problema, além da limitação de minutos das latas de cinema. Já na segunda consciência, o equipamento transmite intenção: medo, gozo, alegria, preguiça, êxtase, nojo. Essas consciências estarão tão amalgamadas que não as perceberemos, caso isso ocorra, provavelmente estão em desajuste, em choque. O ator de teatro muitas vezes tem a sensação de estar sendo verdadeiro porque, na consciência da integridade dramática, assim o sente, mas, por falta de costume com o cinema, não percebe a si mesmo exteriormente. Cabe aí a fundamental percepção do diretor, que irá orientar e conduzir o ator para os estados mais plenos e bem-arranjados destas consciências em cena.

6.2 Cinco visões: diretores de cinema no Rio Grande do Sul

Este capítulo é composto pela abordagem, de cinco diretores brasileiros, sediados no Rio Grande do Sul, acerca do tema direção de atores. Por ordem alfabética: Ana Luiza Azevedo (1959), Carlos Gerbase (1959), Fabiano de Souza (1973), Gustavo Spolidoro (1972) e Jorge Furtado (1959). Ana Luiza dirigiu os curtas de ficção *Barbosa* (1988, em parceria com Jorge Furtado), *Três minutos* (1999) e *Dona Cristina perdeu a memória* (2002); o longa *Antes que o mundo acabe* (2009), e diversas séries e episódios para televisão, entre os quais o recente *Mulher de Fases*, para a HBO. Carlos Gerbase dirigiu os curtas de ficção *Sexo & Beethoven* (1980), *Interlúdio* (1983), *Passageiros* (1987, junto com Glênio Póvoas), *Aulas muito particulares* (1988), *O corpo de Flávia* (1990), *Deus ex-machina* (1995), *Sexo & Beethoven – o reencontro* (1997); o média-metragem *Meu primo* (1979, junto com Nelson Nadotti e Hélio Alvares), e os longas *Inverno* (1983), *Verdes anos* (1984, junto com Giba Assis Brasil), *Tolerância* (2000), *Sal de prata* (2005), *3 Efes* (2007) e *Menos que nada* (2012), além de séries e episódios para TV. Fabiano de Souza, representante da chamada geração 90, dirigiu os curtas *Nós* (1997), *Um estrangeiro em Porto Alegre* (1999), *Dois filmes numa noite* (2000), *Cinco naipes* (2004), *Sketches* (2006), *Telefone de gelo* (2010), e o longa *A última estrada da praia* (2010). Além disso, teve algumas incursões em TV, como o episódio *Tudo num dia só*, série *Contos de inverno*, RBSTV, 2001 e *4 Destinos*, episódio *Caxias do Sul*,

RBSTV, 2008. Assim como Fabiano, Gustavo Spolidoro também é integrante da geração 90, tendo dirigido os curtas *Velinhas* (1998), *TPD* (1998), *Outros* (2000), *Amanhã* (2000), *Final* (2001), *Domingo* (2002), *O início do fim* (2005), *De volta ao quarto 666* (2008); e os longas *Ainda Orangotangos* (2007) e *Morro do céu* (2009). Para televisão, dirigiu o episódio *Volta Gervásio* para a série *Histórias do Sul*, TVE, 2002. Jorge Furtado realizou os curtas *Temporal* (1984), *O dia em que Dorival encarou a guarda* (1986, junto com José Pedro Goulart), *Barbosa* (1988, junto com Ana Luiza Azevedo), *Ilha das flores* (1990), *Esta não é sua vida* (1991), *Veja bem* (1994), *Ângelo anda sumido* (1997), *O sanduíche* (2000), *Oscar Boz* (2004), *Rummikub* (2007); e os longas *Houve uma vez dois verões* (2002), *O homem que copiava* (2003), *Meu tio matou um cara* (2004) e *Saneamento básico* (2007). E, em televisão, dirigiu inúmeras séries, entre as quais *Cena aberta*, TV Globo, 2003, e *Decamerão – a comédia do sexo*, TV Globo, 2009.

Em termos locais, o que observamos nas vozes desses diretores por nós selecionados, é uma diversidade no que se refere a formas de trabalho, mas também existem aspectos em comum. A riqueza em perceber esses aspectos consoantes e dissonantes no depoimento dos diretores acerca do tema direção de atores é um dos objetivos deste trabalho. Para os cinco, como já explanado na introdução desta dissertação, foi feito um mesmo *roll* de perguntas, e, conforme eles o respondiam, novas questões foram surgindo, justamente por tratar-se de particularidades individuais.

Procuramos criar um fluxo dialógico para os depoimentos percorrendo, de forma imbricada, as abordagens sobre diversos temas e subtemas, como métodos de trabalho, seleção de elenco, a discussão sobre elencos locais e de fora do estado, as técnicas de ensaio, o trabalho no *set* de filmagem, as liberdades ou não para o improviso, a polêmica sobre a preparação terceirizada de atores e as referências teóricas de cada um dos diretores. Tratamos de nos posicionar como instigadores, investigadores do tema na fase das entrevistas e, neste momento, como organizadores do fluxo das vozes, trazendo ao texto os prováveis fios que tecem um mostruário de pensamentos e práticas de quem está no dia a dia do *métier*.

Iniciaremos pela questão geral do método. A cada um dos entrevistados perguntamos se reconhecia em seus trabalhos algum tipo de método ou sistema, fosse ele relacionado ou inspirado em algum método precedente ou não.

Jorge Furtado, um dos mais conhecidos diretores gaúchos, com experiência em cinema e televisão, certamente é o mais próximo do *mainstream* e do cinema de bilheteria, tendo alguns de seus filmes distribuídos por *majors* internacionais sediadas no Brasil e também pela Globo Filmes e produzidos com recursos substancialmente maiores que a média local; trabalha com elencos mistos, entre atores locais e também de fora do estado, alguns mais habituados ao cinema, alguns mais à TV, e outros que circulam entre teatro, cinema e televisão, como Fernanda Torres e Lázaro Ramos.

Furtado inicia sua abordagem sobre o tema considerando que cada projeto demanda um tipo de trabalho, no que se refere à direção de atores:

[...] cada projeto tem uma história particular. Cada tipo de filme, um tipo diferentes de projeto. Programas de TV, por exemplo, tem uma história específica que às vezes sugere diferentes abordagens ao ato de dirigir os atores: que tipo de atuação tu queres? Que tipo de elenco é esse? Que projeto é esse?

E considera, no entanto, que criou para si um método, um modo de trabalho com o qual se identifica e o ajuda a resolver problemas de direção de atores em diferentes situações – com não atores e com atores profissionais:

[...] no meu primeiro longa, o *Houve uma vez dois verões*, não tinha nenhum ator, eram todos jovens, garotada de 14 anos [...] Acabou sendo uma coisa totalmente específica para aquele filme, uma maneira particular de fazer o trabalho com eles. Nos outros filmes, onde atores profissionais atuaram, nesses já identifico um método. [...] Eu escrevo longos *e-mails*, textos longos para o ator sobre o personagem, digo a ele [...] acho isso, acho aquilo, pensei nisso, referências, passo várias indicações: filmes, livros, uma coisa que li [...] vou passando para os atores tudo isso antes dos primeiros encontros de ensaio. Vou passando o que posso: [...] pensei nisso, achei relação com alguma coisa, aquela cena eu imagino isso, vou escrevendo e falando, por *skype*, telefone [...] conversamos bastante e daí faço leituras. Primeiro leituras bem brandas, planas do texto, lemos primeiro só para entender o que está acontecendo em cada cena e, aos poucos, vou botando coisinhas: mexo muito nos diálogos em função das leituras; o ator fala alguma coisa e eu já penso na palavra que ouvi, porque isso é uma coisa que eu faço sempre: é ler o roteiro em voz alta.

Ana Luiza Azevedo apresenta uma diversificada experiência de direção, com atores de diversas faixas etárias: crianças, como no curta *Dona Cristina perdeu a memória*, idosos (no mesmo curta); adolescentes e adultos, atores e não atores, como em seu primeiro longa-metragem *Antes que o mundo acabe*. Azevedo considera não ter um *método específico*, mas sistemas de trabalho:

Não tenho um sistema, tenho alguns sistemas [...] depende muito de cada trabalho. Até me ressinto de uma formação na hora da direção de atores. Algum dia, quem sabe, eu vá fazer um curso, seja para teatro, televisão, de preparação mesmo. Eu sou bastante intuitiva no que faço, principalmente na direção de atores [...] meu principal método é trabalhar com bons atores; esse é o primeiro sistema que eu procuro fazer sempre [...] se trabalho com atores adultos e profissionais, penso no Peter Brook, quando fala em discussão e método. Então preciso discutir muito o personagem, a construção do personagem e cada momento deste personagem no filme.

Exemplificando que cada projeto demanda uma determinada qualidade de trabalho, com soluções específicas, Azevedo fala do trabalho de direção de crianças e adolescentes, como em *Dona Cristina perdeu a memória*, onde não atores, um menino e uma idosa, contracenam e dialogam. Também aborda a questão do auxílio na preparação, como em seu primeiro longa, *Antes que o mundo acabe*, onde recorreu às atrizes e diretoras de teatro Mirna Spritzer e Ângela Gonzaga no sentido de uma melhor *performance* do elenco:

Às vezes, tu tens que trabalhar com atores que não são atores, pessoas que não são atores, com crianças. Então, é completamente diferente [...] Quando trabalho com crianças, a minha busca é sempre pelas que saibam jogar. Atuação é um jogo, tem que saber ouvir e responder, rebater o que te oferecem. [...] Essa é a primeira coisa que eu testo, se a criança entra na brincadeira do faz de conta [...] Com os adolescentes, já é um pouco diferente. Tu podes trabalhar um pouco mais, tratá-los mais como atores, digamos, mesmo que não sejam profissionais; podes dirigir de uma forma diferente da criança. No caso do *Antes que o mundo acabe*, tínhamos um trabalho grande com adolescentes e, apesar de participar, fazer junto, a preparação foi feita pela Mirna e pela Ângela [...] era uma preparação diferenciada e com a Ângela, fiz muitas improvisações criando.

Fabiano de Souza, um dos egressos da geração 90, como já citamos, também é outro diretor que teve recentemente a primeira experiência na narrativa de

longa-metragem após diversas experiências em curtas e alguns trabalhos em televisão. Souza, que, assim como Gerbase e Spolidoro, ministra aulas de cinema, inicia sua fala sobre a questão do método lembrando que houve um caminho, do neófito de meados dos anos 90 ao diretor estreante em longa-metragem no final da primeira década dos anos 2000, que o fez evoluir no que diz respeito à direção de atores. Considerando que o trabalho de mesa é uma parte importante para o entendimento da obra, e que este entendimento repercutirá no processo de ensaios até as filmagens, cita como exemplo o trabalho de direção de atores no seu mais conhecido curta, *Cinco naipes*:

[...] para mim, a ideia dos atores dentro do cinema e dentro dos filmes que eu faço foi mudando no decorrer do processo. Considerando que eu comecei lá em 95, 96, a pensar a fazer filmes, de lá para cá mudou muito. Creio que um dos métodos que se tem é sempre olhar para o que fez e ver o que funcionou e o que não funcionou. [...] no primeiro filme que fiz, acabei virando ator, porque o ator não quis fazer; era um amigo; era a noção de ter pessoas para fazer o filma. Depois, começou a ficar um pouco mais, profissional, onde pelo menos eu consegui identificar, não digo nem métodos, mas tipos de interpretação dentro dos filmes. [...] O *Cinco naipes* foi um processo onde tínhamos essa ideia. Eu me lembro muito bem de um ensaio, de uma mesa de leitura de roteiro [...] todos que estavam fazendo o filme, todo o elenco, tinha ideia de todos os personagens de uma maneira muito interessante. Então, essa ideia de todo mundo saber o que é o filme, embora possa parecer muito básica, é uma coisa que ajudou um pouco o processo. Cada ator terá uma visão daquele filme que tu estás fazendo, pois as pessoas tem ideias diferentes sobre amor, morte, ciúme, o que for, mas todas sabem qual é a história que está sendo contada, qual a ideia que está ali. Para mim, nesse momento do *Cinco naipes*, os ensaios foram muito importantes, nos proporcionaram uma visão mais orgânica [...]

Gustavo Spolidoro, após vários curtas em diferentes bitolas (Super-8, 16mm, 35mm e formatos digitais) lançou, em 2007, o longa, em plano-sequência, *Ainda orangotangos*. Ele não considera que tenha um método, dizendo que seus conhecimentos práticos, adquiridos na ação do fazer, não comportam propriamente a ideia de uma sistematização de trabalho. Refere que para ter um sistema para dirigir atores, deveria ler, realizar curso de direção ou de atuação, afirmando que esta é uma lacuna em seu trabalho de direção, que realiza, segundo ele, de modo intuitivo.

Spolidoro sugere que os ensaios devam estar abertos a experiências colaborativas por parte do elenco, pois:

Eu sei o que quero, então, trabalho em parceria com os atores [...] que tem experiência dramática, estudam e trabalham com atuação. O que faço é abrir para que tragam essa experiência e me mostrem. A partir do ensaio – e sempre ensaio muito -, é o momento de saber se é isso que eu quero ou não. Tento, então, criar junto com o ator, alguma maneira de construir aquele personagem, aquela situação, mas sempre escutando o ator. [...] No *Ainda orangotangos* foi assim. Acho que eu estava um pouco mais seguro quanto a isso, deixei bem claro para todos os atores, e havia alguns não atores, e para esses, eu perguntei: “Tu queres fazer tal coisa? Como tu queres fazer? Como nós podemos fazer?” Então, olhávamos os ensaios e víamos se era esse o caminho ou não. Mas a minha parte é mais *naïf* [...] Não tenho base teórica e experiência na direção de atores.

Carlos Gerbase, com uma vasta e diversificada carreira, dos seminiais Super-8 do final dos anos 70 e início dos anos 80 ao cinema profissional de longa-metragem e de diversos curtas em diferentes bitolas, além de anos no ensino de cinema e diversos trabalhos em TV, admite que, quando começou, seu conhecimento sobre direção de atores era limitado ou praticamente nulo. O autor de *Cinema – direção de atores*, estando mais de trinta anos em atividade, tem clareza quanto as possíveis vias de trabalho:

[...] ao longo do tempo fui adquirindo algumas convicções sobre o trabalho de direção de atores. Quando eu comecei a fazer cinema, não sabia nada a respeito, nem pragmaticamente. Não tinha feito nenhum filme, nem teoricamente. Eu e as pessoas que faziam Super-8 na época não nos preocupávamos muito com isso. Ao longo desses 30 anos, digamos assim, não sei se eu tenho exatamente um método ou um sistema, mas eu tenho algumas certezas. Eu diria que a primeira certeza que tenho e que os diretores precisam ter, concordando comigo ou não, é saber qual é a posição do ator em relação ao núcleo criativo básico do filme. Acho que isso faz uma diferença completa, ou seja, eu posso ser um diretor de cinema que considera o ator um cara que vai executar algumas ações que estão previstas no roteiro, e o trabalho dele é esse, e apenas esse. Então, eu não o trago para um diálogo sobre o que está fazendo, sobre o filme [...] eu vou discutir essencialmente as questões da atuação dele [...] Existem diretores que pensam assim e são grandes diretores e conseguem boas atuações dos seus atores, inclusive. Woody Allen é o mais famoso deles. Ele não discute nada com os atores, ele nem entrega o roteiro completo para eles. [...] Essa é uma maneira de pensar a relação: o ator não está incluído no núcleo criativo do filme. Eu penso diferentes. Sou um diretor que faz questão de trazer, pelo menos, o elenco principal, os atores principais, os coadjuvantes, para dentro do núcleo criativo do filme. No que isso implica? Isso implica

em um diálogo muito mais amplo do que simplesmente a atuação naquele momento no *set*. Isso implica em todo um cuidado, toda uma relação, em que eu vou tentar não só dizer para o ator o que deve fazer, mas também ouvi-lo; ouvir a atriz quando ela me diz: “Olha, eu acho que não é assim, eu acho que essa rubrica está errada”, ou: “Essa marcação aqui podia ser um pouco melhor”. Tenho certeza de para mim este posicionamento é melhor, porque em várias situações as opiniões de atores e atrizes tornaram o filme melhor.

Gerbase considera o ensaio parte fundamental do trabalho de direção de atores, determinando que, para ele, sem ensaio não há filme. Afirma ainda que não há o que não possa ser ensaiado:

O ensaio [...] faz parte do número de diárias dos atores [...] deve ser reservado no contrato, constando o total de dias de ensaio. [...] A minha ideia básica é que não, não tem nada que não dê para ensaiar. Quer dizer, tem coisas que são tão óbvias que não tem por que ensaiar, por exemplo: cena de sexo, cena de beijo; é um pouco constrangedor para alguns. Entretanto, acho que se não faz no ensaio, não faz no *set*. Não beijou bem no ensaio, não vai beijar bem no *set*, não tirou a roupa no ensaio, não vai tirar no *set*.

O diretor enuncia, passo a passo, as etapas que considera pertinentes para o seu trabalho com os atores nos ensaios que precedem as filmagens:

Quase sempre eu faço a mesma coisa: sento em volta da mesa e faço uma leitura quase branca. Passamos a cena, sentados, branca. Depois, colocamos as intenções, sentados ainda. Quando tu colocas a intenção meio caminho está andado, e mesmo em volta da mesa tu percebes uma série de coisas. Aí sim eu interiro: “acho assim, acho assado”. Isso tudo sem vídeo. Depois ficam mais ou menos acertadas as intenções, a intensidade, qual é o clímax da cena. Aí levantamos com o texto na mão e eu faço uma marcação simples: “tu vais estar sentada aqui, senta aqui, senta ao lado dele, isso vai sair”. [...] se é uma cena com movimentação, envolvendo quatro atores, é bom que tu marques, não só porque o ensaio vai ser mais perto do filme, como tu vais poder depois, na hora de filmar, ter uma ideia concreta dessa movimentação.

Azevedo explica que a construção dos personagens se dá de fato no trabalho nos ensaios e exemplifica através de sua experiência com o ator Paulo José em *Luna Caliente* (1999), minissérie para TV Globo, a importância em deixar o ator criar seu espaço, constituir o personagem a partir de seu repertório lúdico:

Costumo pedir aos atores que digam que elementos eles querem que o personagem tenha. Aprendi isto com o Paulo José; ele pede. Quando fez o delegado no *Luna caliente*, ele pediu: “Eu quero

laranja, amendoim...”. Ele compôs a mesa dele; sempre andava com um saco de amendoim, amendoim nos bolsos, um canivete, uma laranja e isso não está em cena, mas ele compôs um universo para ele, construiu para aquele personagem, o que é muito bom [...] O Fiapo [Fiapo Barth, diretor de arte] também tem uma abertura muito grande para isso. [...] e conversamos sobre quando os atores criam coisas e pedem, o que facilita a apropriação deles, ela apenas se dá. Caso contrário, o ator pensa: “Bem, agora deixa eu ver quem é esse personagem”. Então, é muito bom quando ele quer criar (e abrimos espaço para isto) para si um universo próprio daquele personagem.

Souza explica que os ensaios, para ele, são um momento para pensar a questão da ação física do ator em relação a decupagem, considerando que ela pode ser demandada ou subvertida pela ação do elenco:

A questão corporal serve para perceber se a movimentação está importante, porque considero a movimentação algo sempre muito doloroso em um filme: como os personagens se movimentam? Por quê? Quando começo a vê-la, ao ensaiar por cinco vezes um trecho, geralmente não estou no mesmo lugar do espaço porque estou descobrindo aquele momento, estou descobrindo aquela cena. Então, para mim, o ensaio é uma inspiração para a decupagem mais do que a decupagem é uma inspiração para o ensaio, apesar de sempre decupar antes. Em filmes se tem esta liberdade, e às vezes brincamos: “se nada der certo, usamos a decupagem.”

Em sua experiência com o primeiro longa, Souza considera que houve um avanço no trabalho com os atores, sobretudo na questão das participações de ideias entre direção e elenco. Ele pondera que é necessário que os atores estejam mais presentes na construção do filme como obra:

No *Última estrada da praia*, acho que existe uma mudança, que é o método passar antes de ter a ideia - a mesa, o ensaio, a ideia de relacionamento entre o elenco e a direção. Eu gosto muito do resultado e acho que foi muito interessante o *Cinco naipes*, mas o *Última estrada* considero um passo um pouquinho mais além, no sentido de estabelecer uma harmonia entre as pessoas, entre quem vai fazer o filme, antes de chegar na mesa. E não falo isso sobre a equipe, mas ter os atores de alguma maneira como uma parte mais constitutiva do filme [...] No *Última estrada*, conseguimos avançar para um sentido de comunhão dentro do filme. Às vezes, parece algo entre o religioso e o *hippie* [...] é a ideia de que quando estás dentro do filme, tens que saber que aqueles personagens são um pouco de ti e que tu és um pouco daqueles personagens.

Uma questão fundamental, colocada pelos cinco diretores, é a qualidade na seleção de elenco. Souza diz que prefere trabalhar com atores já escolhidos por ele, sem ter a necessidade de testes, sempre que possível:

Acho que quanto mais tu chamas e menos testes faz, melhor para o filme, o que às vezes, é confirmado pelo ator, que diz: “Fui escolhido e não precisei ir lá provar que eu sei atuar ou que eu não sei [...] Então, vamos dizer que meu método seria começar por chamar as pessoas e não testá-las. Não que não funcione, porque às vezes descobrimos atores fazendo testes; não penso que seja ruim, mas prefiro chamar.

Furtado explica que há momentos em que concebe filmes já pensando nos atores e, por vezes, recorre aos testes de elenco. Ele exemplifica através de *O homem que copiava*, quando conheceu o ator Lázaro Ramos, ainda pouco conhecido do grande público e com quem o diretor faria mais dois filmes: *Meu tio matou um cara* e *Saneamento básico*.

Eu não conhecia o Lázaro. Eu escrevi *O homem que copiava* para o Pedro Cardoso, para a Leandra Leal e para a Luana, com quem eu já havia trabalhado [...] escrevi pensando neles, mas o personagem principal eu ainda não tinha a menor ideia de quem seria. Então, fiz alguns testes. Já haviam me falado sobre o Lázaro, que fazia teatro na Bahia e participou da peça *A Máquina*, do João Falcão (que eu não havia visto) e o próprio João me falou sobre ele. Também já havia filmado o *Madame Satã*, que estava em finalização e não podia ser visto ainda. Me disseram: “O cara é ótimo, está ótimo no *Madame Satã* [...] Então gravaram um teste com ele no Rio, em vídeo, com um pedacinho do texto. Apenas olhei e disse: esse cara é incrível!” [...] É uma coisa que às vezes te bate dessa maneira.

Gerbase conta sobre a experiência de escolha de elenco do longa *Inverno*, onde o despojamento e um senso de entrega eram impulsos realizadores comuns à época. No mesmo depoimento, traz a necessidade de parceria de escolha de elenco com a produção e os novos meios para contatar atores:

Não me lembro de que um ator tenha sido escalado muito previamente. Talvez no *Inverno*, o Werner [Schünemann]. O Werner e o *Inverno* (o personagem do filme) surgiram mais ou menos juntos, mas eu já havia escrito o conto e, quando o escrevi, não havia personagem algum. Tinha um conto chamado *O argonauta*, que virou

o filme, e o Werner e o Giba Assis Brasil leram e gostaram e me disseram: “Vamos fazer o filme!”, como era comum naquela época. Então fizemos o filme e, naturalmente, quando estávamos escrevendo o roteiro, já sabíamos mais ou menos que seria o Werner o protagonista. A Luciene [Adami] entrou uma semana antes porque os pais da atriz que estava escalada para fazer o papel a impediram de fazer. Eu divido bastante com os produtores, a Luli [Luciana Tomasi] e a Nora [Goulart] trabalhavam juntas, se dividiam bastante, principalmente pela questão dos atores que vem de fora. Gente que vem de fora e gente daqui tendem a ser um pouco diferentes na relação. Para quem veio de fora, eu tenho que pensar não só quem seria bom para o filme, mas também quem tem a janela para vir fazer o filme. O contato com atores do *Menos que nada* foi via *Facebook*, que é muito bom para isso: eu não tinha o contato das atrizes, atores, etc. Então, mandei uma mensagem, pedi o e-mail, etc. Assim tu vê as possibilidades e risca uma série de nomes.

Azevedo refere como fez a seleção de elenco do longa *Antes que o mundo acabe* contando com apoio da preparadora Ângela Gonzaga, através de jogos de improvisação e sensibilização lúdica:

Eu e a Ângela estávamos com um grupo grande de adolescentes. Como o filme se passava no interior, dentro de uma escola, eu queria que eles se conhecessem, que as pessoas que estavam por perto não fossem figurantes [...] Fizemos uma seleção e ficamos trabalhando situações que estariam no filme, improvisações, brincadeiras, também com o intuito de eles ficarem à vontade e, quando estivessem no *set* de filmagem, aquilo não fosse uma coisa estranha. Eu gravava, criávamos situações, e isso me ajudou muito a compor o próprio roteiro, algumas coisas de diálogos. Eu criava situações sem dar o roteiro para eles, mas estas situações estavam no roteiro e eu anotava algumas frases que eles diziam e eu as achava melhor do que as que havia escrito, por serem mais naturais para eles.

Para a escolha do personagem principal de *Dona Cristina perdeu a memória*, Azevedo relata que fez vários testes, procurando fugir do estereótipo publicitário, recorrente nas crianças que são preparadas por agências para o trabalho audiovisual:

Normalmente, é assim: produtores de elenco fazem um primeiro teste, fazem uma triagem, chamam vários atores e me mostram. A gente sempre tem um olhar um pouco diferente, porque há aquelas crianças que atraem a atenção por serem *meiguinhas*, fazendo *caretinhas* que o produtor de elenco adora. Então, ele diz: “Ah, é essa aqui”. E eu: “Não, não é essa que eu quero”. Procuo por aquelas que tem um olhar um pouco diferente. [...] Ao Pedro

[Tergolina], eu propunha esta situação: “Eu sou uma velha e tu és uma criança que não sei o quê”. Colocava a proposta do filme e começava a implicar com ele, que começou a enfrentar a velha assim: “Eu não sei o quê”. Outra coisa curiosa é que ele foi para o teste com vários brinquedinhos; ele tinha uma funda. Uma coisa que não sei explicar, ele é um moleque. Apesar de ser uma criança que cresceu em Porto Alegre, brincava muito na rua. Então, fui levá-lo em casa e ele me disse: “Você está vendo aquele vidro quebrado ali?” (era uma casa abandonada), eu disse: “Estou” E, ele: “Fui eu que quebrei.” Então, ele era aquele menino do *Dona Cristina*, que tinha aquela vida, naquele quintal, só com brinquedos velhos, não podia ter brinquedos novos – era tudo uma sucata. Era uma coisa um pouco romântica, de uma infância onde as crianças constróem brinquedos, onde fazem a brincadeira de colocar latinhas e outras coisas para fazer um caminhãozinho.

Spolidoro também aborda a questão da seleção de elenco, dispondo que, muitas vezes, concebe o personagem já pensando em determinado ator, a exemplo de Jorge Furtado, mas que também recorre a testes, onde procura emular o máximo as situações cruciais do filme para estimular o ator a responder de acordo com as necessidades dramáticas do personagem:

Cada teste é criado para um tipo de perfil. Eu me adapto e o teste se adapta ao que é. No *Início do fim*, havia caixas de som na sala, eu gravei uma base de explosões, não havia diálogo; somente explosões gravadas e eu as recriei dentro de uma casa. Praticamente fiz o filme com o ator reagindo a cada uma das explosões e ruídos de avião. Isso é o *Início do fim*. No *Domingo*, por exemplo, o teste da Carla Cassapo não tinha fala pois o personagem não tinha. Sentamos à mesa e comecei a conversar com ela. A primeira pergunta era “Como é o teu nome?”, e ela disse: “Sandra”. Foi um dos únicos testes em que a pessoa não me disse o nome dela, ela disse o nome do personagem [...] Eu tenho esse teste em VHS. Eu dizia: “Sandra, qual é o teu problema, com teu pai, com a tua mãe?” E ela começou a dizer, superemocionada: “Ah, meu pai me abandonou”, “minha mãe nunca gostou de mim” [...] Lá pelas tantas, eu pegava, tinha o telefone do lado dela, e dizia: “Está tocando o telefone e é para ti, é o teu pai.” e ela me dizia: “Não, não pode ser”. Então ela atendia e dizia: “Alô? Pai?”. Então eu pegava uma foto qualquer e dava para ela dizendo: “Olha o teu pai, tua mãe, quando vocês eram felizes”; ela olhava e se emocionava. Esse foi o teste dela, foi muito bom. O que nunca fiz foi pedir para alguém improvisar, porque dessa maneira, o ator vem com uma improvisação pronta. [...] Então, o teste é estritamente focado no personagem.

Os diretores concordam com a necessidade de trabalhar com atores que, acima de tudo, tenham qualidade relacional, que sejam parceiros de trabalho. Afirma Spolidoro:

Gosto de atores que se envolvem, que trazem um bom astral para o *set*, que se interessam em corrigir suas imperfeições e que tem autocrítica. Não adianta ser o *melhor ator do mundo* e ser uma pessoa intragável, que gera conflitos e exige o impossível.

Azevedo fala da necessidade de uma cumplicidade:

Eu crio uma cumplicidade muito grande com o ator, de confiança; tento estabelecer uma relação. Às vezes eu vejo os *making of* e fico torcendo pelo ator. Sou muito entusiasmada, eu gosto muito do *set*. Há diretores que não gostam, mas eu sim, gosto da vibração, gosto até da exaustão, por isso me entusiasmo muito com o ator e torço por ele.

Furtado dá exemplo de que a questão da parceria é importante entre diretor e ator, mas também é uma preocupação dos atores:

Quando fiz o roteiro do *Saneamento*, liguei para o Paulo José: “Paulo, quero te fazer um convite para um trabalho; terá uma turma bacana, são personagens da *Commedia dell’arte*, sete, bem escolhidos para cada um deles, excelentes atores, todos amigos”. Ele respondeu: “O importante é que sejam amigos”. E eu concordo com ele. Antes de ser bom ator, eu me preocupo muito de ser alguém que vai ser parceiro.

Souza alerta que nem sempre a escolha do bom ator resolverá a questão da interpretação, lembrando que o personagem demanda aspectos subjetivos e que faz parte de um conjunto, não bastando funcionar isoladamente:

Quando tu estás fazendo um filme, às vezes o ator que está na cena 3 dialoga com o ator que está na última cena, embora eles não apareçam juntos nunca. Essa composição é fundamental. Então, às vezes, de nada adianta o ator ser bom; às vezes um bom ator pode não ter um pique que tenha a ver com o teu filme.

Gerbase lembra da importância dos coadjuvantes, levantando o exemplo da participação da atriz Carla Cassapo no seu último longa, *Menos que nada*:

A Carla Cassapo deve ter cinco ou seis cenas no filme não é um personagem que incida muito sobre a trama, é aquele personagem que fica ali ouvindo e fala para câmera uma série de coisas

importantes. Quando eu percebi isso, disse: Carla, nós precisamos dar uma personalidade para esse personagem”. Eu escrevi quem era o personagem, uma professora, embora ele não estivesse no roteiro, e ela começou a pensar uma série de coisas sobre a relação dela com o Dante, que é o personagem principal, completamente fora do roteiro, mas que ajudou muito. Acho que o ator chega mais inteiro quando sabe que tem quatro ou cinco cenas apenas, mas que sabe também da minha relação com o outro personagem como se tivesse 100 cenas com ele.

Furtado cita um ensinamento de Paulo José, no que se refere à importância dos pequenos papéis:

O Paulo José tem uma frase antiga: “Não existem papéis pequenos, existem atores pequenos”. O diretor o chama para uma participação, o ator entra, e você vê: “Aquele cara é legal”. Tem uma cena que eu sempre brinco com o Nelson Diniz, no *O homem que copiava*. O Nelson Diniz faz um cobrador de ônibus sem fala. E está superbem! Faz bem demais. Ele se irrita com um passageiro, está na dele, tu acreditas naquele ator totalmente, é o Nelson Diniz fazendo uma pequena cena. Se eu chamasse um ator famoso para fazer aquilo, derrubaria a cena, porque é o Lázaro, o Pedro Cardoso [...] Eram três atores em cena, e a cena é deles, mas o plano está todo o tempo mostrando o cobrador. Chame um ator bom para fazer isso. Se eu tiver um bom ator para fazê-lo, eu prefiro. O ator aceitou fazer, ótimo!

Uma questão recorrente nos debates acerca dos elencos no Rio Grande do Sul é o trabalho com atores de fora do estado. Souza fala de sua opção por trabalhar com atores locais, pelo menos até o momento:

Acho que o maior problema para mim sempre foi como conseguir trabalhar com pessoas que não são daqui, ou seja, tu precisas de um tempo de ensaio, um tempo de conversa, de um tempo de flerte. Já trabalhei com três atores gaúchos que não moram aqui: o Marcos Breda, a Luciene Adami e o Pedro Santos. Três atores que fizeram os filmes da nossa querida geração anterior e que, para mim, no início, havia algo neles ao representar, que eu achava que seria importante para o filme. Embora a gente saiba que os três são pessoas maravilhosas, cria-se, geralmente, uma pequena tensão em volta disso, uma tensão natural; trazer duas pessoas de fora, uma de fora e uma de dentro, não existe exatamente uma diferença de tratamento, mas há uma diferença. Isso não quer dizer que eu não vou trabalhar com os três de novo; com o Breda eu trabalhei duas vezes [...] mas, de repente, eu comecei a pensar que os filmes deveriam ser feitos com pessoas que eu pudesse ir de ônibus até a casa delas, que eu pudesse encontrá-las na rua.

Porém, Souza não desmerece a opção por elencos mistos ou totalmente de fora do estado:

O filme da Ana [Azevedo], eu acho fantástico na composição dos atores que não moram no Rio Grande do Sul, acho fantástico como ela fez, porque, de alguma maneira, eles estão não só tachados para o papel, mas existe ali alguma fraternidade entre o galpão, entre os filmes do Zé Eduardo Belmonte, embora sejam coisas completamente diferentes. Ao mesmo tempo, o Jorge [Furtado] chama atores que tem tudo a ver com a gente. Como podemos imaginar O homem que copiava sem o Lázaro hoje? Não tem como. E ele não é um ator daqui. Então, não quer dizer que cada pessoa vai chamar os atores que achar mais interessantes, mas, para mim, os mais interessantes estão aqui. E penso isso vendo, observando. Acho que tem uma coisa muito interessante em função dos cursos de cinema que temos. Vemos uma produção semestral fabulosa e vemos muita gente.

Gerbase defende que não há por que ter parâmetros localistas na seleção de elenco, observando que, se existem dificuldades logísticas em trazer atores de fora, por outro lado há a possibilidade de alguns benefícios:

Quando se lançava um filme com a ambição das salas fazerem bilheteria, fazia sentido chamar Maria Fernanda Cândido, Camila Pitanga, chamar Wagner Moura, chamar o Lázaro. Entretanto, chame essas pessoas só se elas forem talentosas. Se a pessoa é talentosa, estando aqui no Rio Grande do Sul, São Paulo, Rio, Bahia, Albânia, ela vai fazer o teu filme bem. Se ela ainda agrega algum valor, digamos assim, ótimo. Tu vais chamar o Robert de Niro por quê? Porque ele é um ator extraordinário e porque as pessoas quando veem o nome do Robert de Niro lá no cartaz do filme, dizem: “Pô, esse é um filme com o Robert de Niro!” Faz diferença? Faz. Lá em *Hollywood*, faz muito mais diferença, mas alguma diferença faz aqui também. Então, existe mesmo essa questão. Outro aspecto: é muito saudável a troca, os que saem daqui e vão para lá, e nós exportamos vários profissionais também: jornalistas, não só atores, atrizes, cineastas, pessoas que formamos aqui e que estão lá. Muitos ex-alunos meus, muitos, estão em São Paulo, Rio, fazendo televisão, publicidade [...] Então, por que os de lá não podem vir para cá trabalhar também? Mesmo que temporariamente. Acho esta troca muito saudável [...] acho bom termos orgulho, acho bom fazermos cinema aqui. A ideia da Casa de Cinema sempre foi algo assim: “Vamos ter uma base sólida de forma que a gente possa fazer coisas boas aqui”. Atrair também é muito bom, por exemplo: nós atraímos a produção da Globo, da HBO.

Furtado traz o aspecto do *star system* para a discussão, apontando pontos positivos e pontos negativos. Procura defender a questão da qualidade do ator, que, segundo ele, se é conhecido, é porque carrega, possivelmente, alguns méritos:

Ator conhecido e ator não conhecido: tem uma vantagem e uma desvantagem em cada um dos dois. No *Houve uma vez dois verões*, ninguém havia visto aquelas pessoas, em lugar algum. Quando tu assistes a um filme e vê as pessoas que estão nele pela primeira vez, tu acreditas em todo mundo, todo mundo é aquele personagem. O ator entra zero, virgem na tela, como acontece com um filme iraniano: tu não sabes de ninguém, o ator pode ser um famosíssimo ator de novela no Irã, mas tu nunca o viste. Então, acabas acreditando que o ator é aquele personagem. Quando um ator, como a Fernanda Torres, o Wagner Moura, entra em cena, ele já entra com *zilhões* de imagens que tu tens dele até ali. Por exemplo, tem atores diferentes, como o Pedro Cardoso: o Pedro Cardoso só faz um papel, né? Tem um tipo de atuação, sempre faz a mesma coisa. Então, tu debes usar isso a seu favor. Não vais chamar o Charles Chaplin para fazer outra coisa que não seja o personagem dele. Os atores conhecidos, então, tem esse problema, eles já chegam com uma carga muito grande na história, mas eles são conhecidos normalmente porque são bons atores e porque são convidados para muitas coisas.

Voltando a questões instrumentais e de trabalho aplicado junto ao ator, procuramos compreender as maneiras de trabalho no *set* de filmagem. Furtado expressa claramente sua opção pelo trabalho junto aos atores em detrimento de outras questões que podem, segundo ele, serem trabalhadas com antecedência:

Eu fico parceiro total, me meto totalmente. A equipe já sabe que eu trabalho tudo que eu posso: o roteiro, pesquisa, decupo, faço tudo. Quando começa a filmagem, a minha atenção total é para os atores. É o que eu mais me preocupo, muito antes do segundo colocado que é a decupagem, a luz. Vou contar um caso, história exemplar: eu estava fazendo um curta, e um ator sentou na caixa de lentes e o assistente de câmera veio e xingou acintosamente o ator. Eu, muito inexperiente ainda, só dei uma conversadinha com o assistente, e o ator ficou preocupado e fez a cena mal. Nós tínhamos ensaiado várias vezes e nunca foi tão ruim como naquele momento. Nunca mais trabalhei com esse assistente, mas eu deveria ter demitido no momento, ao vivo. O ator senta onde quiser. Se ele quiser comer na tua caixa de lentes, ele vai comer, porque, como o Domingos de Oliveira fala, “o ator é o rei daquele momento porque é ele que imprime”. Até hoje eu vejo aquele curta e vejo a cena e o ator não está tão bem como estava sempre. As outras cenas ele fez bem, mas naquela ali ele não está bem por culpa do assistente de câmera, entende? É ridículo, um negócio absurdo.

Furtado explica que, a seu modo de ver a condução do trabalho, o tempo do ator é uma prioridade acima de outras demandas técnicas:

O resto todo tu resolves, mas a intenção do ator, sua interpretação, estará para sempre no filme. É ele que está ali, ele vai para frente da câmera, ali ele manda, o ator tem que mandar. Quando dizem que o ator não está pronto para filmar, mas as outras coisas estão prontas esperando rodar, não me interessa. Mudo a programação se o ator não estiver pronto para filmar. Ou então troco de ator, mas o ator que está ali no palco, para a cena, câmera, luz, tudo é com ele. Então, naquele momento, eu digo para ele: “Vamos conversar, quer fazer isso? Vamos de novo? Quer ler? Reler o texto?”. Eu fico na turma dos atores. Tem a equipe, claro, me revezo sempre que possível, mas cuido dos atores, fico no camarim com eles batendo cena, prioritariamente.

Azevedo, que fez assistências de direção para Gerbase, utiliza sua experiência com o diretor para, comparativamente, explanar sobre sua forma de atuar no *set*:

O Gerbase gosta muito de ficar com os atores e eu cuidava da câmera para ele, o que era uma delícia para mim, como assistente de direção, porque ele dava muito espaço para mim e para o fotógrafo. Então, eu não consigo abrir mão disso, eu sou muito atenta e porque, quando eu estou dirigindo, eu estou sempre pensando na montagem, como vou montar cada cena; estou rodando e pensando como monta, onde vou cortar? Mesmo que isso depois mude, na hora em que está rodando já estou montando a cena na minha cabeça. Mas acho que sou bastante presente com os atores, sim.

Para demonstrar a sua preocupação com o ator no *set*, Azevedo relata uma recente experiência na série *Mulher de fases*, que dirigiu pela Casa de Cinema para a HBO:

No *Mulher de fases*, estávamos rodando muito, e num dia estavam o Rodrigo e a Elisa brincando, e a Janaína [Kraemer], que era minha assistente, me disse: “Ah, Ana, pelo amor de Deus, pede para eles pararem”, e eu disse: “Se eu pedir para eles pararem, eles vão morrer”, porque era o jeito que eles tinham de manter a energia, e estávamos muito cansados, todos, e, se eu dissesse: “Silêncio, gravou!” eles iam morrer, iam murchar, e não voltariam para a cena. Então, foi o modo que eles acharam, mas perturbou todo mundo. O técnico de som não conseguia ver se o som estava bom, e neste momento, eu expliquei: “Bom, cada um se vira, mas eu não posso pedir isso para os atores”. Eu sabia da exaustão deles e percebia que era o jeito deles se manterem vivos. Eles riam, riam, riam não sei do quê. A mim estava incomodando? A todo mundo estava incomodando porque todo mundo estava cansado lá, não eram só eles, mas eles é que vão estar com a cara lá [*set*].

Gerbase faz uso do recurso instrumental do vídeo, que utiliza nos registros de ensaios e leva para o *set*. Também preocupa-se com o tempo de realização do filme e procura equilibrar as tarefas para não ficar sob pressão:

Digamos assim: ensaiou, está legal, a gente assistiu e ficou bom. Eu estarei com o vídeo no meu computador lá no *set*. Se não está rolando, pergunto o que não está rolando. Vou para o computador e mostro como o ator fez e digo: “olha como está bom”. Temos outro fator: filme de baixo orçamento, que é o nosso padrão, tem pouco tempo para filmar. Tu sabes que vais ter pouco tempo para filmar. Então, dar atenção para os atores no *set*, com certeza é minha prioridade. Mas também preciso dar atenção para a câmera, preciso dar atenção para uma série de outras coisas e, quanto mais estiverem no ponto, mais tranquilo nós vamos filmar. Eu não gosto de *set* tenso: aquela pressão: “vai dar, não vai dar”.

Souza traz a questão do improviso durante as filmagens, situando que o bom improviso depende da segurança do diretor com o filme e de uma união entre diretor e elenco em torno dos acertos sobre o filme:

Improviso é muito bom. Eu acho que a grande questão é a seguinte: geralmente, as pessoas pensam que o ator vai fazer um filme que é inteiramente improvisado. Primeiro, muda de projeto para projeto, mas penso que o improviso é o momento em que tu estás tão seguro daquele filme que tu podes improvisar. Pelo menos nunca parti da ideia de que: “Ah, esse filme vai ser improvisado”. Claro que sempre temos aquele momento quando trabalhamos pela primeira vez com alguém e te perguntam se podem modificar o texto. Sempre respondo que podem mexer o que quiser, não precisamos dizer todas as palavras. Os atores interessantes sempre acrescentam ao texto e, lá pelas tantas, tu comesças a perceber que aquilo está indo tão bem, muitas vezes, que tu podes, primeiro, começar a improvisar um pouco no ensaio, ou seja, tentar ir para outro lugar. No caso do *Última estrada*, temos muitas cenas que foram improvisadas já na filmagem. Mas, às vezes, essa união [diretor e atores] está tão grande que tu sentes que a hora da filmagem é uma hora importante de deixar a porta aberta para esse tipo de coisa [improviso].

Sobre o improviso, Spolidoro cita uma das maiores sequências do seu primeiro longa, *Ainda orangotangos*, onde solicitou aos atores que criassem ações para preencher o tempo da cena:

Nos ensaios, muita coisa era alterada, e estes, por exemplo, foram a única dupla [Roberto Oliveira e Letícia Bertagna], os únicos atores do *Ainda orangotangos*, que eu permiti que improvisassem na cena, pois era uma cena muito longa [...] Tanto que, no primeiro dia, foi filmada a cena que tinha dezesseis minutos, que é a que está no filme. No último dia, ela estava com onze.

Furtado lembra que, em determinados projetos, o improviso não é possível, como na série *Decamerão*, cujas falas estão em verso. Porém, ele aceita o improviso em situações que julga pertinentes, especialmente no que ele se refere como cenas de realismo:

Fiz uma série chamada *Decamerão* que era toda em verso. Eu disse para uma atriz: “Não tem improviso nenhum, está na métrica e na rima”. Então, o texto é esse aqui, temos é dar molho, brincar, mas o texto é esse. Entretanto, quando se está fazendo algo mais realista, uma briga de casal, por exemplo, e o ator decide colocar algo no meio, para mim está ótimo.

Azevedo pontua que cada roteiro permitirá um maior ou menor grau de improviso, no que chama de roteiros fechados e roteiros mais abertos. Ela demonstra uma preocupação com os efeitos da improvisação na fase de montagem:

Procuramos sempre, eu e os atores, trabalhar antes. Ensaios, fazendo leituras, ensaiando cada cena, dentro do possível. Tem trabalhos que tu tens mais tempo, outros não. Se os trabalhos são mais abertos dá para ir buscando [o improviso], mas normalmente quando o trabalho é mais fechado, o roteiro já está mais fechado, trabalhamos a cena como ela é, fazendo alguma alteração com os atores, se possível. Depende muito do roteiro, alguns são roteiros fechados, em que o texto tem uma exatidão que tu não tens como deixar que o ator adicione cacos; outros não, são roteiros que permitem maior improvisação e, quando isso pode acontecer, eu acho sempre positivo. É algo que exige muita atenção, porque às vezes a troca de uma palavra pode interferir no momento da montagem e, no set, tu estás tão envolvido com os atores que não percebe isso. Para mim, este é o grande papel do assistente de direção e do continuísta: estão ali te chamando: “Olha, não vai montar”.

Gerbase, assim como Azevedo, preocupa-se com os efeitos do improviso sobre a continuidade e lembra que a captação no cinema digital é mais propícia ao trabalho de improviso, mas tende a ser prolixa:

Acho que uma das coisas mais difíceis é saber qual é o momento de deixar o improviso acontecer, porque pode estar ocorrendo algo bom em termos de atuação, mas tu havias planejado fazer um plano de 5 segundos apenas. Vou começar 30 segundos antes e vou largar um minuto depois porque pode surgir coisas interessantes. Podem surgir coisas interessantes? Podem. Mas a continuidade sai prejudicada. Atores experientes fazem uma longa ação: levantam, caminham e

sentam na cadeira. Um ator experiente, antes de sentar, se na primeira vez fez de uma forma e ninguém viu o que ele fez, nem o continuísta, ele tende a fazer da mesma maneira da próxima vez. [...] Para dar um exemplo extremo; o contrário do cinema digital é o *Verdes anos*: é 1.35 por 1, para cada 13 metros filmados tem 10 no filme. Então, aprendemos muito com isso. No cinema digital, em que quase não há decupagem. Mesmo com uma câmera tu podes cobrir um lado, cobrir o outro e depois ainda colocar a câmera na mão. Por exemplo, posso pensar: “não vou me preocupar, depois eu vejo como é que eu vou cortar”. Pode funcionar, mas particularmente não funciono assim. Até posso fazer plano e contraplano, mas se fizer duas cenas que estão assim no roteiro, estou sendo muito preguiçoso. Precisa filmar diferente, planejar uma filmagem diferente.

Sobre a questão da decupagem e marcação, Furtado fala do seu primeiro longa, *Houve uma vez dois verões*, um dos primeiros filmados em vídeo e transferido para película no Brasil, como exceção de processo:

O *Houve uma vez dois verões* foi um filme que eu não decupei antes, eu decupei na hora, fiz o método Domingos de Oliveira: chega no set, vemos onde a cena fica melhor e rodamos. Ensaiei com os atores na hora e com o fotógrafo, o Alex [Sernambi]. O filme foi assim, a decupagem quase ao vivo, na hora. Mas foi uma exceção. Normalmente decupo bem antes, marcando as cenas. Pode-se marcar mais ou menos.

Souza afirma que o digital facilita o trabalho do improviso, mas considera que o mais importante é a questão da maturação de cada ator, do *timing* individual e procura exemplificar a dinâmica dessa problemática:

Claro que o improviso ganha novas caras com o digital, porque tens o problema do improviso que é perder tempo, abandonar uma ideia inicial que estava mais centrada. Mas creio que os problemas são só esses. Tens a liberdade, tens certos tipos de filme e certos tipos de relação com elenco que propiciam o improviso. Outra dificuldade em relação ao improviso é a diferença existente entre os atores: alguns improvisam melhor que os outros. Então, um filme com improviso precisa, dentro dessa improvisação, ter alguma narrativa, e quando eu digo narrativa não estou falando da narrativa do filme; estou falando de uma narrativa dos gestos, de uma narrativa do comportamento que justifique essa quase permanente desigualdade entre os improvisos. No *Última estrada* era notório, por isso que eu estou tentando trazer a questão da narrativa - era notório que o Marcos [Contreras] improvisava muito, que o Marcelo Adams ficava bastante no texto e que a Miriã [Possani] ficava oscilando, e eu ficava pensando: “mas será quê...?”. Então, pensei que aquilo poderia estar relacionado a própria ideia de quem são aqueles personagens no filme. O Marcelo é mais agarrado a determinadas coisas, então

ele é mais agarrado ao texto; o personagem Norberto, do Marcos, ele é mais enlouquecido, então é um improvisado enlouquecido também, e a personagem da Miriã está entre os dois.

Uma das mais candentes discussões hoje, no que se refere à direção de atores para cinema, à preparação de atores ou preparação de elenco de forma terceirizada, é observada de modo razoavelmente semelhante por parte do grupo de diretores entrevistados para este trabalho. Com maior ou menor rigor, os diretores Jorge Furtado, Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Fabiano de Souza e Gustavo Spolidoro tendem a concordar que há um exagero na valorização da figura do preparador; porém, alguns deles, não são totalmente refratários, considerando que, em alguns casos, sobretudo com elencos infantis ou não atores, poderá ser útil.

Gerbase é enfático no que diz respeito ao exagero na recorrência ao trabalho terceirizado:

Uma das coisas mais gostosas, mais bacanas para mim, é esse trabalho com o ator. Uma das coisas que me dá mais prazer. Eu tenho eventualmente mais prazer nisso do que ficar bolando a decupagem, ficar discutindo a luz. Todas essas coisas fazem parte do nosso trabalho, nós não podemos dizer que nenhuma delas não é importante; todas elas são importantes. Mas, realmente, ver surgir o personagem, chamar alguém, dar o roteiro e ver surgir o personagem, isso é muito legal, é muito bom. Eu vou passar isso para alguém e depois receber o personagem mais pronto, digamos assim. Eu perdi uma coisa legal de fazer cinema. Outro aspecto: quão eficiente é esse preparador? Já vi trabalhos em filmes gaúchos e filmes fora daqui em que o preparador não sabia o que era o cinema. Ele sabia o que era teatro, mas não sabia o que era cinema. Então tu entregas a preparação para alguém que não faz cinema, que sabe o que é um ator, o que é um personagem, leu Stanislávski, leu tudo, [...] mas não sabe o que é cinema.

Souza demonstra a preferência por preparos específicos, de habilidades pontuais, ao invés dos laboratórios, o que comumente ocorre nas preparações terceirizadas:

Olha, eu acho que preparador é uma coisa muito interessante quando tu tens casos bem específicos. Eu já usei uma vez, ele está até nos créditos: preparador de luta. Tínhamos uma, no *Estrangeiro*, que inclusive a câmera vai para lá e vai para cá para disfarçar um pouco, mas teve uma pessoa que foi lá, foi no set, e eu sei que preparador de elenco não é exatamente isso, mas nesse caso, para mim, é um preparador de elenco [...] Não era algo como *fazer laboratório* [...]

Spolidoro lembra que o trabalho do diretor e dos atores deve acontecer também com a troca de conhecimentos específicos e aponta que se vale dessa troca para encontrar as soluções dramáticas, deixando claro que, ao seu modo de ver, a preparação terceirizada está sendo usada de forma pouco criteriosa:

Um exemplo de um ator que conheço bem: ele foi fazer um longa e chamaram uma preparadora conhecida. Eu falei: “Mas cara, tu tens experiência para fazer, já fizeste vários filmes, por quê?” “Não fui eu. Faço uma atuação para ela [preparadora] e outra para mim”. O que é isso aí? Insegurança do diretor e ele não confiar no ator; não saber dizer o que quer. Acho que admitiria uma preparação de atores para uma cena muito forte, de emoção muito forte que talvez eu não conseguisse fazer, ou para um trabalho com criança. Sempre deixei claro para os atores que eles entendem de atuação, eu entendo de direção, trabalhamos juntos, eles vão trazer coisas, eu vou dizer coisas e a gente vai dialogando a partir disso.

Furtado se esforça para encontrar uma validade específica no trabalho do preparador e diz que poderá ser a tentativa de buscar detalhes residuais, que podem estar impregnados de outros trabalhos na construção de um novo personagem. No entanto, admite que não recorre a esse tipo de serviço:

Acho um pouco mico isso, para te falar a verdade. Chamar um preparador de ator para preparar o Wagner e o Lázaro Ramos [...]. Os caras já fizeram trezentas mil coisas, são atores profissionais, são diretores já. [...] Para mim parece que ele [o preparador] está fazendo um serviço que é ou meu ou do ator. O que esse preparador está fazendo? Claro, tem coisas muito específicas, vai fazer um circo, florete, natação, sei lá, preparação para fazer um negócio que não é do dia a dia do ator. Mas se é uma coisa do ofício do ator, da dramaturgia, do meu ofício de diretor, colocar uma pessoa ali no meio fazendo não tem muito sentido, não vejo muita lógica para que serve isto. Dizem os atores que gostam, que o preparador tira algumas coisas, porque o ator tem uns vícios e sabem disso: “isso aqui funciona, o cara me chamou porque eu faço isso, ele sabe que esse tipo de coisa funciona, então vou fazer isso”. O preparador trabalhando com ele percebe: “Ah, tu estás dando pausas para parecer informal; tu estás fazendo um joguinho que não tem a ver com este personagem, mas sim com os personagens que já fizeste até agora.” Mas se tu tirares isso as pessoas vão esquecer, não vai ser legal. Imagine, duvido que isso um dia aconteça. Mas imagine que o Pedro Cardoso, que está há dez anos fazendo um personagem na TV, o Agostinho, e que tem muito a ver com o personagem que ele mesmo criou, que é o tipo dele, agora ele vai fazer um industrial, um grande empresário num filme. Vai ser difícil o cara se livrar do Agostinho. Acho que o Pedro nunca vai trabalhar com preparador de ator, mas sei lá, então talvez seja útil para isso, para tirar vícios, para perceber coisas que tu não estás percebendo, que o diretor não tem tempo de perceber e te dizer.

Azevedo salienta que atores experientes tem competências que não podem ser desprezadas e que devem ser exploradas antes da aplicação de determinados estímulos que visam um determinado estado ou condição. Porém, diz que aceita e até procura a preparação em casos específicos, mas enfatiza que busca estar presente e dividir a tarefa. Cabe ressaltar que, ambas preparadoras citadas por Azevedo são, por ofício, atrizes e diretoras, com formação específica em arte dramática:

Um ator que trabalhou com Antunes, trabalhou com não sei quem mais, tem uma gama de experiências que se tu abrires espaço para ele trazer isso para o teu trabalho e ver o que vale para esse personagem, é bárbaro. O Murilo [Grossi] me disse que um dia ele estava fazendo um trabalho para o filme do Walter Moreira Salles, com a Fátima Toledo, e era uma assistente da Fátima Toledo; a menina ali, massacrando, e ele nunca conseguia chegar no que ela queria, até que ele perguntou: “mas o que tu queres que esse personagem...?” “Não, ele está aterrorizado porque ele foi sequestrado, é um empresário!”. E ele: “Ah, por que não disse isso antes?”. Então tu desconsiderares que o ator vai saber trazer esse sentimento [...] tu deves saber o que queres [...] eu não sou absolutamente contra a preparação de atores, porque às vezes é bom ter alguém trabalhando naquele momento em que tu estás decupando, visitando locação. Então, acho que às vezes é necessário. E dependendo do personagem, dependendo do filme, também eu acho que tu precisas entrar numa realidade que é muito desconhecida do ator e que é importante; então, às vezes é fundamental que isso aconteça. Deve ser um trabalho muito próximo do diretor; eu gosto tanto do trabalho que a Mirna e a Ângela fizeram. Eu estava trabalhando muito próxima a elas.

Encerrando esta abordagem, tal como foram encerradas as entrevistas, solicitamos aos diretores que falassem sobre quais literaturas específicas, apoios técnicos e teóricos aos quais já teriam recorrido e, também, o que possam ter absorvido no trabalho de direção de atores, mesmo que de forma esparsa ou indireta.

Azevedo busca em Peter Brook ensinamentos teórico-práticos, assim como em diretores consagrados que exploraram o tema, como Billy Wilder e Hitchcock, mas Azevedo se considera uma diretora que aprende de fato pela observação, pela convivência com atores e outros diretores:

O Peter Brook é sem dúvida para mim uma grande [referência], de leitura, li todos os livros dele e gosto muito do trabalho dele; ele é de uma sensibilidade muito grande na encenação, na direção de ator.

Então, sem dúvidas, dos teóricos da dramaturgia, da direção de atores, principalmente, é um dos que mais li e gosto. [...] Gosto muito de ouvir depoimentos de diretores, saber como trabalham. Billy Wilder tem várias coisas [...] acho muito interessante até pelo tipo de filme que ele tem, da forma como ele [Wilder] vê; e o próprio Hitchcock que tem uma bibliografia grande de depoimentos. Mas é mais depoimentos de atores, de diretores, de como eles trabalham [...] Eu tenho um jeito de trabalhar que é muito empírico e muito dentro da minha sensibilidade de ir buscando, da troca com os atores, de respeitar muito essa vivência dos atores e de fazer com que eles me ajudem nesse processo, porque acho que eles tem uma experiência que eu não tenho, então gosto muito dessa troca com as outras pessoas que eu trabalho e aprendi muito com isso. Trabalhando com Paulo José, trabalhando com o Carlão [Reichenbach] [...] assim tento buscar o meu jeito de trabalhar.

Furtado se refere a uma certa busca na genealogia dos diretores que admira e que procura absorver para si, como Billy Wilder e alguns de seus antecessores. Também afirma que ele identifica no dramaturgo, roteirista e diretor de cinema e teatro alguns posicionamentos com os quais concorda:

Eu leio bastante sobre cinema; gosto de ler diretores, eu li muito sobre Billy Wilder, três biografias e vários estudos sobre ele e bastante sobre o Lubitsch de quem o Billy Wilder aprendeu tudo, com o Max Reinhardt, que fez o *Sonho de uma noite verão* [...] fui ler sobre ele também. É um cara que eu li bastante, que eu gosto muito do jeito que escreve, é o David Mamet [...] Ele diz o seguinte, uma coisa muito engraçada: “os atores costumam perguntar para os diretores três coisas na hora de filmar: o que o personagem está sentindo? De onde ele veio? E para onde ele vai?” Ele diz que a resposta para essas três perguntas é a mesma: “Isso não interessa”. Desafio alguém a interpretar de modo que a gente perceba que ele veio da padaria. Não tem, de onde é que ele vem? Sei lá de onde ele vem, está entrando na porta, se tem um pão embaixo do braço estava vindo da padaria. Então ele tem essa coisa de *a cena*; *a cena* é isso, começa aqui e termina aqui [...] o que veio antes ou o que veio depois, é interior. Aliás, isso é o maior problema dos atores de cinema, eu acho. O grande desafio dos atores de cinema é fazer pouco, menos. A câmera percebe a tua alma, ao contrário do teatro que tu tens que interpretar para fila 25, a câmera está fechada em ti e percebendo tudo o que tu estás sentindo, uma coisa muito mais interior que o ator tem que fazer do que exterior.

Souza diz que a literatura específica é um apoio relativo para o seu trabalho, preferindo buscar nas vivências de outros diretores respostas e exemplos para o trabalho de direção de atores:

Procuro sempre dar uma olhada. Stanislávski, Brecht, e muitas vezes tu vais ler o Stanislávski para entender o Brecht; vais ler o Brecht para entender o Stanislávski. Mas eu acho que, pelo menos no meu trabalho, eles vão até um certo ponto. [...] Tem um momento que as coisas entram ou não entram, tu não vais fazer um filme e dizer assim: “Ah, eu vou pegar aqui, a construção do personagem”, “Não, tu vais fazer isso...” [...] Às vezes tu vais ler, por exemplo, Peter Brook [...] ele diz assim: “Não começa aquele dia com os atores de cachecol tomando café”, então eu ia ensaiar, abria a porta e o ator chegava de cachecol ! Quer dizer, tu vais aprendendo e hoje em dia, tu pegas um DVD como aquele do *Cidade de Deus* e é uma aula de atuação que muitas vezes te toca mais que um livro teórico sobre isso. Acaba que eu misturo um pouco essas teorias de ator para cinema com falas de gente que faz. [...] Tu pegas o Coppola falando de *O poderoso chefão*, pega uma série de autores e fica muito interessado. Então, falando bem a grosso modo, no DVD do Terra em transe falam como o Glauber dirigia. Para mim aquilo é uma aula de direção de atores.

Gerbase é objetivo no que diz respeito aos apoios teóricos; considera que pode utilizar alguns preceitos de autores, como Stanislávski, mas que, sobretudo procura estudar o(s) tema(s) do filme em si:

Eu nunca adotei um método completo de alguém [...] meu método vem da minha experiência. Eu fui adquirindo algumas ferramentas. Os exercícios propostos pelo sistema Stanislávski, enfim, do *Actors Studio*, aquelas coisas de memória emocional, memória afetiva, como fazer algumas improvisações, são ferramentas que eventualmente eu uso, mas não acho que eu seja um cara que acha que o sistema Stanislávski é aplicado nos meus filmes, de jeito nenhum [...] Sabes onde eu busco apoio? Penso que para dirigir bem o ator, precisa estar muito por dentro do tema do filme. Porque métodos são coisas que se aplicam num plano ideal. Eu não faço comédia nem filme de terror, mas eu faço dramas que tem um universo X. O que é mais útil para mim? Eu preciso colocar os atores dentro desse universo que eu quero criar no filme. Se eu fizer um bom filme, estarei criando um universo que se sustenta em pé. Eu sou o primeiro a precisar estudar a respeito disso e eu vou estudar.

Por fim, podemos referir algumas semelhanças nos depoimentos colhidos. Há, como pudemos observar, uma concordância de que o papel do preparador de elenco está supervalorizado, ganhando contornos que levam nossos entrevistados a um juízo bastante contundente/enfático/resoluto sobre o tema. Sintomaticamente, no

estado do Rio Grande do Sul, percebemos que são raros os filmes nos quais os serviços de preparação de atores são utilizados e, ao que tudo indica, quando os mesmos ocorrem, são pontuais, específicos, diferentemente dos laboratórios promovidos mais frequentemente no cinema do eixo Rio-São Paulo. Percebemos que os diretores aqui abordados, independentemente de lógicas particulares de processo, procuram (e preferem) o aprimoramento de suas competências e habilidades de direção de atores por meio de uma troca de experiência com o elenco, com seus pares e com o próprio cinema. Consoante com essa prerrogativa, está outro alinhamento entre as vozes destes cinco diretores: de que o trabalho com o ator no *set* deverá ser uma prioridade acima de outras questões da operação de filmagem, não obstante a ideia de que um *bom ator* deve ser também um *bom parceiro*. Uma questão mais controversa e que, certamente, renderia outros desdobramentos, em momento oportuno, é a escalação de elenco; principalmente no que diz respeito a elencos compostos de atores locais e atores de fora do estado, invariavelmente mais conhecidos do público brasileiro.

7. Considerações finais

O lugar comum diz que as diferenças de linguagem entre cinema e teatro são o grande ou, pelo menos, um importante motivo para a dificuldade expressiva do ator egresso dos palcos quando levado frente à câmera. Mas essa pecha não deve ser bastante para vaticinar esse conceito de forma tão apressada. A problemática dessa passagem do ator, de uma linguagem à outra, faz parte de um conjunto de aspectos dinâmicos e que nem sempre são de fácil detecção. Por que a vocação lúdico-teatralista do palco é tão evitada em comparação à vocação realista, naturalista do cinema?

Vimos que o ator, este profissional milenar, encontra nos preceitos de Stanislávski, a partir dos séculos XIX e XX, um maior espaço (ou mesmo um maior anseio) para o naturalismo. Estes preceitos baseiam-se nas qualidades da ação preenchida, do gesto que atua no espaço com um determinado objetivo, e que este mesmo gesto deverá ser desenvolvido de forma disciplinar (a disciplina da atenção, da memória) e então reproduzido em cena como uma manifestação particular do personagem, uma manifestação natural. Essas premissas foram apropriadas, adaptadas e utilizadas por atores de cinema e professores de atuação, a exemplo do *Actors Studio*, citado mais de uma vez neste trabalho. A universalidade do trabalho de Stanislávski encontra ressonância no Brasil, onde os atores, oriundos de cursos sérios de formação, buscam em seus ensinamentos bases bem estruturadas de trabalho. Por certo outros tantos práticos e teóricos complementam, divergindo ou não, estes ensinamentos, mas não há como negar que Stanislávski renova-se por gerações que o descobrem cumulativamente. Neste trabalho, fazendo um caminho que parte dos ensinamentos *stanislavskianos*, passando por depoimentos de diretores de cinema, no Brasil e no exterior, pudemos observar alguns pontos de convergência. Cremos que o maior deles é a ideia de que o ator precisa de espaço, que é um profissional que tem a capacidade de imbricar de forma *sui generis* o seu universo pessoal com o universo da dramaturgia e assimilar, ainda, uma visão externa: a do diretor. E, percebemos que os diretores, pelo menos os mais atentos e experientes, procuram levar, de uma relação de troca de individuações, imaginários e ambições artísticas, um resultado mais que eficiente para a tela, um resultado genuíno.

Cada ator traz consigo sua bagagem, sua memória emocional, que está ali presente, pronta a ser ativada pelo estímulo do diretor. Compreendemos, através das falas dos diretores e dos teóricos abordados, que assim como uma pessoa possui um DNA próprio, também o ator o terá.

Mas isso não vale para todo e qualquer ofício? Sim, por certo cada um tem seu modo de operar dentro da respectiva atividade. Cada pedreiro encontra seu jeito próprio para melhor rejuntar o piso, cada astrônomo posiciona-se de forma intelectualmente própria em frente ao telescópio, cada enfermeira tem seu próprio vocabulário para ajudar o paciente, cada piloto de provas pega o volante à sua maneira para traçar a curva. Semelhanças e alinhamentos técnicos e ideológicos existem, mesmo do campo do ator: o teatro físico, o teatro dialético, o teatro do oprimido... Mas perpassa por todo campo a necessidade de *convencimento*. Os diretores de cinema, seja o documentário, a ficção, o curta, o longa, a animação, o filme de gênero ou não, são orientados pela mesma necessidade: *convencimento*. Aquilo que convence, cremos, é também cultural, e a cultura geral do cinema está voltada para o convencimento por meio do realismo enquanto o teatro está voltado a outra convenção, cujo nome deriva de si mesma: a teatralidade. Realismo é o ator beber o copo de vinho tendo nas mãos o copo e, no copo, o vinho (ou um substituto que pareça vinho). Teatralidade é o ator beber vinho, mesmo sem um copo nas mãos e mesmo assim acreditarmos que ele o bebe.

Existem as evidentes diferenças no que diz respeito às necessidades expressivas do ator no palco e no *set* de filmagem, mas será que estas diferenças não poderão ser suplantadas, ou mesmo aproveitadas? Através de métodos de direção e processos de orientação, o ator poderá obter êxito expressivo no cinema, transmitindo a tão almejada *verdade* em cena? Um dos eixos motivadores deste trabalho foi justamente procurar relativizar a ideia que vem impregnando certa parte de nosso cinema, ao tentar criar uma dicotomia, um afastamento entre o *ator de teatro* e o *ator de cinema*. Como dizem os ingleses, *não estariam jogando o bebê fora junto com a água do banho* aqueles que refratam o ator de teatro quando este pretende investir seus dotes no cinema? A disciplina do bom ator de teatro bem como seus conhecimentos deverão realmente ser dispensados para o bom trabalho no cinema? Concluímos que não. Que o lugar que dá origem ao *ator*, que lhe dá disciplina, autoconhecimento, capacidade técnica e intelectual, que estimula seus

dotes de improviso e criação, não podem ser maléficos ao cinema. Maléfica, talvez, seja a incompreensão de que as amplas capacidades do ator de sólida formação só poderão auxiliar e enaltecer os processos no cinema, haja vista a lista interminável de atores que circulam entre todas as linguagens com igual competência, desde os locais, como Nelson Diniz, Janaína Kraemer, Aracy Esteves, Júlio Andrade, Vanise Carneiro, Felipe de Paula, assim como os consagrados nacionalmente, como Paulo José, Fernanda Montenegro, Gianfrancesco Guarnieri, Paulo Autran, Stênio Garcia, Jardel Filho, Leila Diniz, Walmor Chagas, Eloísa Mafalda, Raul Cortez.

A pergunta é: estão nossos diretores preparados para lidar com os atores locais, os quais ainda são formados mais para o palco do que para o cinema? Até que ponto estaremos sendo maniqueístas justificando eventuais problemas de atuação à chamada teatralidade do ator? E até que ponto o ator empenha-se para romper as barreiras que as diferenças de linguagem lhe impõem? Pode o ator ser simplesmente ator, ou haverá de fato o ator de teatro, o ator de cinema, o ator de televisão, como muitas vezes se questiona? Essa dissociação, que fragmenta o ofício do ator, o faz mais especializado ou menos completo? O quanto os diretores estão aptos e, principalmente, têm condições de lidar com a *alma* do ator, como sugere Boleslavski, e suportar a entrega total do ator na dependência libertadora, da qual nos fala Judith Weston?

Durante o processo de realização da pesquisa, com vistas ao desenvolvimento desta dissertação, cujo recorte principal é o cinema local, tivemos algumas respostas e adquirimos novas perguntas. Cinco dos mais atuantes diretores de nosso cinema local, Ana Luiza Azevedo, Carlos Gerbase, Fabiano de Souza, Gustavo Spolidoro e Jorge Furtado, procuram não se intimidar com a questão do trânsito do ator do teatro ao cinema, reconhecendo que o ofício do ator está em mais de uma manifestação de linguagem.

Ao optar, neste trabalho, pela discussão teórica sem dar as costas para o campo prático trazendo a participação de diretores locais, de acordo com nosso recorte espaço-temporal, confrontamos conhecimentos e visões e, em algum grau, colaboramos para a evolução do tema em termos locais e brasileiros, onde a escassez de trabalhos desta ordem é fato.

Apoiar-se nos textos estrangeiros, de vozes consagradas, é obrigatório, salutar, necessário, mas trazer à luz desta discussão vozes atuantes, locais e atuais, foi o que procuramos fazer para dar um sopro de realidade a este trabalho. Estabelecemos também um diálogo entre autores preocupados com o tema: de um lado, Laurent Tirard, cujo livro *Grandes diretores* (lido pela primeira vez em versão estrangeira, ainda sob o título *Lecciones de cine – clases magistrales explicadas por ellos mismos*) ajudou a inspirar esse trabalho e, de outro lado, este mestrando, que buscou nos diretores locais um franco diálogo sobre a prática da direção no Rio Grande do Sul.

Em tempos de dinâmicas globalizantes, onde um jovem cineasta em Cingapura ou na Índia (como pude presenciar) estará utilizando as mesmas ferramentas que o jovem cineasta brasileiro, não é surpreendente perceber que em Porto Alegre, Nova Iorque, Paris ou Belgrado as preocupações do diretor de cinema, do homem incumbido de conceber e conduzir o filme artisticamente, são razoavelmente universais no que diz respeito ao trabalho de direção de atores. Por certo, o *star system* faz suas exigências, suas diferenças - e este é outro rico aspecto, conexo ao tema da direção de atores, que merece estudos locais – mas as fundamentais preocupações não mudam tanto quando os idiomas de quem as carrega: como escolher, como ensaiar, como filmar atores. Os diretores locais, pelo menos aqueles que foram convidados a dialogar neste trabalho, nos apontam que é necessário que se esteja aberto ao diálogo com os atores em pé de igualdade, tal como nos apontam um Scorsese, um Boorman ou um Pollack. Notamos que os diretores locais por nós indagados procuram dar espaço para que o ator faça seu trabalho de *diodo humano e fazem isso* ao procurar estabelecer uma relação de cordialidade profissional e bem-estar no processo. Obviedade? Não. O estereótipo do diretor-opressor não é apenas uma figura no imaginário coletivo, ele existe. Por certo, procuramos aqui, por intuição e por coesão, um grupo de diretores que sabemos ter um trabalho que prioriza as boas relações humanas no filme. Queríamos confrontar a visão de diretores que têm essa qualidade, assim como o fez Laurent Tirard.

Notamos também que os diretores locais resistem em terceirizar sua tarefa e reconhecem que precisam de uma via direta com seus atores, tanto na escolha dos mesmos como no processo de trabalho.

O *IMDB - internet movie database* - nos mostra que os preparadores de elenco, de fato, atuam, sobretudo no eixo Rio-São Paulo, como constatamos no *profile* de Fátima Toledo:

[...] 2010 Tropa de elite 2 (preparação de atores); 2009 Besouro (preparação de atores); 2008 Linha de Passe (preparação de atores); 2007 Tropa de elite (preparação de atores); 2007 Mutum (preparação de atores); 2007 Casa de Alice (preparação de atores); 2006 Os 12 trabalhos (preparação de atores); 2006 O Céu de Suely (preparação de atores); 2005 Cidade Baixa (preparação de atores); 2004 Tainá 2 - A Aventura Continua (preparação de atores); 2003 Garotas do ABC (preparação de atores); 2002 Desmundo (preparação de atores); 2002 Bellini e a Esfinge (preparação de atores); 2002 Cidade de Deus (preparação de atores) [...] (<http://www.imdb.com/name/nm0865963/>, último acesso em 28/07/2012, tradução do autor)

E também no *profile* de Sérgio Penna:

[...] 2011 Meu País (preparação de atores); 2011 Heleno (preparação de atores); 2011 Qualquer Gato Vira-Lata (preparação de atores); 2010 As melhores coisas do mundo (preparação de atores); 2010 Bróder (preparação de atores); 2009 Lula, filho do Brasil (preparação de atores); 2009 Paulista (preparação de atores); 2009 histórias de amor duram apenas 90 minutos (preparação de atores); 2008 Bellini e o demônio (preparação de atores); 2007 Chega de Saudade (preparação de atores); 2007 Não por acaso (preparação de atores); 2006 Antônia (TV séries) (preparação de atores); 2006 Batismo de Sangue (preparação de atores) [...] (<http://www.imdb.com/name/nm1698254/>, último acesso em 28/07/2012, tradução do autor)

Embora os diretores locais e os de fora do país não mencionem o termo *ruído*, constata-se que procuram trabalhar no sentido de minimizar ao máximo seus efeitos no processo de trabalho. Percebemos que os diretores locais têm um envolvimento direto com todas as fases de realização do projeto, tanto por necessidade como por opção. Ao acompanhar os desdobramentos do filme, do roteiro aos ensaios, dos ensaios para o *set* e daí para as telas, o diretor procura evitar que o controle artístico seja perdido. Se por um lado percebemos uma clara disposição dos diretores em dialogar com as outras autorias dentro do filme, por outro, na realidade local, percebemos que esses diretores acompanham, sempre que possível, todo processo. No cinema, sobretudo, esses diretores costumam

realizar filmes onde, muitas vezes, são também os roteiristas ou co-roteiristas, assim com produtores e co-produtores das obras.

Divisamos também que a arte do ator servirá (mais do que a qualquer outro) a ele mesmo, como o dono de seu ofício, sua consciência, seu corpo, seus instrumentos e repertórios. Portanto, podemos concluir que cabe ao diretor, como dizem os mais experientes, saber aproveitar o melhor que o ator possa oferecer. E, claro, estamos aqui, mais uma vez, falando do ator profissional. Outra possível constatação é de que o empirismo, a busca por soluções na base da tentativa e erro ainda é bastante corrente, assim como é pequena a procura por técnicas consagradas de trabalho, sejam elas oriundas do teatro, como o método de Stanislávski, sejam de outras fontes. Não obstante, a bibliografia sobre o tema é precária. Existem muito mais livros sobre roteiro do que sobre direção de atores para cinema. Parece que diretores versados na arte do ator, inclusive deslocando-se entre linguagens, teatro e cinema, como um Orson Welles, um Ingmar Bergman ou um Rainer Werner Fassbinder, são de fato cada vez mais raros. Caberia aqui outra questão: o cinema e o teatro estão cada vez mais divorciados, ou não? E se estão, por quê? Será o resultado de um divórcio em função de uma maior especialização?

No Rio Grande do Sul, a realidade local nos mostra que o cinema está começando, de fato, a familiarizar o ator à prática da câmera, do *set* de filmagem, ao intercâmbio com atores de fora do estado, a um cotidiano um pouco mais corriqueiro de ensaios e práticas audiovisuais, como o trabalho em televisão. A considerar que a teledramaturgia em nosso estado é feita nos moldes do cinema, com uso de locações e uma câmera apenas, e sempre realizada por cineastas locais.

O cinema, localmente, tem se multiplicado: somente nas escolas superiores se produz mais de 40 filmes de curta-metragem por ano. O número de empresas produtoras dedicadas ao cinema cresce a cada dia (Casa de Cinema, Panda Filmes, Okna Produções, Avante Filmes, Cinematográfica Pata Negra, Besouro Filmes, Armazém de Imagens, Prana Filmes, Ponto Cego, Rainer, Tokyo Filmes, etc.) e a TV, mesmo que a braçadas tímidas, faz suas inteirações com o mercado de cinema, como observamos, por exemplo, nos trabalhos desenvolvidos em parcerias com o núcleo de especiais da RBSTV (afiliada da Rede Globo), em séries como *4 Destinos*, com direção de Camila Gonzatto, Fabiano de Souza, Frederico Pinto e Gilson Vargas (2007), *Mulheres em transe*, com direção de Rafael Figueiredo (2012), *On line*, com direção de Cristiano Trein (2011), e o prêmio *Histórias Curtas*,

que patrocina a realização de curtas para inserção na grade de programação da emissora desde 2001, ano em que foi realizada a série *Contos de Inverno*, uma coprodução entre a RBSTV e a Casa de Cinema de Porto Alegre. A mesma Casa de Cinema atraiu para o Rio Grande do Sul a produção de séries de TV para emissoras do centro do país, como Globo e a multinacional HBO. No de 2012, o Governo do Estado lançou, dentro do FAC (Fundo de apoio à cultura), várias linhas de patrocínio ao audiovisual, incluindo a realização de séries ficcionais para veiculação na TVE.

Estamos em 2012, e se o momento é de *multiplicação* – múltiplos formatos de captação, múltiplas janelas de exibição e múltiplos meios de formação - também poderá ser de *reflexão*. O cinema é um jovem centenário, o ator um renovado ancião milenar. O encontro desses saberes (cinema e ator), sob os instintos e as práticas de trabalho, reproduzem, analogamente, a natureza humana, cheia de contradições e reviravoltas. E, como vimos, o cinema está mudando. Hoje o cinema está mais ágil com as tecnologias digitais, onde a portabilidade e o os meios de produção se tornam mais acessíveis. Comemora-se a chegada de muitos realizadores, a criação de escolas específicas e brinda-se a quebra de certos paradigmas, ou mesmo o rompimento com alguns cânones de produção. Ao filmar em 35mm, com equipamentos pesados, a produção era, inevitavelmente, um *tour de force* para as frágeis finanças do cinema brasileiro. Hoje, os dados²² apontam, que estamos em marcha de crescimento, tanto em longas como na realização de curtas, porta de entrada para a grande maioria dos diretores. Por certo, este crescimento oferece certos paradoxos, prós e contras. Entre os prós está a diversidade de expressão, a variedade temática, as diferenças estéticas, narrativas e estilísticas. Por outro lado, o afã do cinema digital, que encurta caminhos poderá ser, também, um canto de sereia. Jovens cheios de energia, alguns bastante talentosos, mas, em boa parte, compreensivelmente incautos, devem estar atentos para não renegar o mínimo de conhecimento secular sobre a arte do ator. O cinema, linguagem ainda recente, tem, por vezes, uma certa ilusão de que possui uma capacidade autossuficiente, como um adolescente que nega ouvidos.

A facilidade de acesso à produção nos dias de hoje não deverá forçar o amadurecimento prematuro do jovem realizador, pelo contrário, uma quantidade cada vez mais avassaladora de informações faz com que este tenha de fazer

²² De acordo com os dados da *FilmeB Box Office*, 88 filmes de longa-metragem brasileiros entraram em cartaz no ano de 2011.

escolhas criteriosas, baseadas em experiências sérias. Uma certa irresponsabilidade é sempre necessária para a arte, para a quebra de padrões. O rompimento de barreiras e limites mobiliza o artista, mas, muitas vezes, na prática, confunde-se à intrínseca inquietação da arte com desprezo ao conhecimento, ao saber consagrado. Quanto mais os diretores de cinema (especialmente aqueles em formação, ainda não viciados em equívocos) qualificarem sua voz, e quanto mais forem qualificados os meios, melhor será a qualidade da mensagem e, portanto, mais exitosa a direção de atores. Afinal, do que valem belas imagens e sons trepidantes sem o verdadeiro valor humano na tela?

À medida que o tema da direção de atores (e do ator propriamente) não se extingue com facilidade (de fato nunca), modestamente, este autor não deixará de pesquisar acerca do mesmo, seja por um novo e bem-vindo envolvimento pessoal no âmbito acadêmico, seja pela continuidade da prática no campo da realização cinematográfica.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ADLER, Stella; KISSEL, Howard. **The art of acting**. Michigan, USA: Applause, 2002.
- BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Record, 2005.
- BOLESLAVSKI, Richard. **A arte do ator**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BONFITTO, Matteo. **O ator compositor**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre o teatro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.
- _____. **Teatro dialético**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1967.
- BRESSON, Robert. **Notas sobre o cinematógrafo**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- CHACRA, Sandra. **Natureza e sentido da improvisação teatral**. 2ª.ed. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- EASTY, Edward D. **On Method Acting**. New York: Ballantine Books, 1989.
- GERBASE, Carlos. **Cinema – direção de atores**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.
- GUINSBURG, J. **Stanislávski e o teatro de arte de Moscou**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- KOUDELA, Ingrid (org.). **Um vôo brechtiano**. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- MEINSNER, Sanford. **On Acting**. New York: Vintage Books, 1986.
- MONASSA, Tatiana. Duas ou três coisas sobre o cinema brasileiro. **Contracampo revista de cinema**, set. 2010. Disponível em: <<http://www.contracampo.com.br/96/artduasoutres.htm>>. Acesso em 29 set. 2010.
- MOORE, Sonia. **The Stanislavski system professional training of an actor – digested**. USA: Penguin, 1984.
- NICHOLS, Bill. **Movies and methods**. California, USA: University of California Press, 1976.
- NIKITA, Paula. **Vôo cego do ator – experiências e in experiências**

especializadas. São Paulo: Annablume, 2001.

ROUBINE, Jean Jacques. **A Arte do Ator.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 2002.

_____. **A linguagem da encenação teatral.** Rio de Janeiro: Editora Jorge Zahar, 1998.

SPOLIN, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor.** São Paulo: Perspectiva, 2004.

STANISLAVSKY, Constantin. **A criação de um papel.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____. **A construção do personagem.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Manual do ator.** São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STERNBERG, Josef Von. **Acting in film and theatre.** In: HURT, James, organização. **Focus on film and theatre.** New Jersey: Film focus 1974. p.80-98. (Spectrum books).

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão.** O desenvolvimento do “método”. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TÁVOLA, Artur. **O Ator.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

TESSON, Charles. **Théâtre et cinéma.** Paris: Cahiers du Cinéma, 2007. (Les petits Cahiers).

TIRARD, Laurent. **Grandes diretores de cinema.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.

VARGAS, Gilson. Terapia para a dupla consciência do ator e outras invenções para o equipamento vivo. **Teorema - Crítica de Cinema.** Porto Alegre, n.2, p. 52-54, dez. 2002.

WESTON, Judith. **Directing actors: creating memorable performances for film & television.** CA - Studio City: Michael Weise Productions, 1999.

SITES DA INTERNET:

Avatar – a Multi-sensory System for Real Time Body Position Monitoring.

University of Alabama in Huntsville, Huntsville, Alabama, U.S.A. 2 Northrop Grumman Information Systems, Huntsville, Alabama, U.S.A. Disponível em: <www.ece.uah.edu/~jovanov/.../EMBC09_Avatar> Acesso em: 24 jul. 2012

ACADEMY OF MOTION PICTURE ARTS AND SCIENCES. Disponível em: <http://www.oscars.org>. Acesso em: 20 abril de 2012.

ASSOCIAÇÃO KINOFORUM. **Ranking FilmB.** Disponível em: <<http://www.kinoforum.org.br>>. Acesso em: 19 jul. 2012.

DIGITAL PHOTOGRAPHY REVIEW. Disponível em: <<http://www.dpreview.com>>. Acesso em: 26 jun. 2012.

Estadão, blog Luiz Zanin, Disponível em: <<http://blogs.estadao.com.br/luiz-zanin>>. Acesso em: 20 abr. 2011.

FILMEB. Disponível em: <<http://www.filmeb.com.br>>. Acesso em: 23 jul. 2012.

IMDB - **The internet movie data base.** Disponível em: <<http://www.imdb.com/>>. Acesso em: 29 jul. 2012.

IOFILM INSIDE OUT FILM – **New Films and Filmmaking.** Disponível em <<http://www.iofilm.co.uk>>. Acesso em: 21 maio 2012.

MOSTRA TIRADENTES DE CINEMA - **O ator em expansão.** Disponível em: <<http://www.mostratiradentes.com.br>>. Acesso em: 20 jun. 2012.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de citações em documentos elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão. 2011.** Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquis aModelos>>. Acesso em: 20 jul. 2012.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de trabalhos acadêmicos, teses e dissertações elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão. 2011.** Disponível em: <www.pucrs.br/biblioteca/trabalhosacademicos>. Acesso em: 20 jul. 2012.

STUDIO FÁTIMA TOLEDO. Disponível em: <<http://www.studiofatimatoledo.com.br>>. Acesso em 29 jul. 2012.

FILMOGRAFIA ESTRANGEIRA

Longas:

A igreja e o diabo, de Manoel de Oliveira, em fase de preparação.

Amarcord, de Federico Fellini, 1973.

Apocalypse now, de Francis Ford Coppola, 1979.

Avatar, James Cameron, 2009.

Cassino, de Martin Scorsese, 1995.

Delicatessen, de Jean-Pierre Jeunet, 1991.

Edward Mãos de tesoura (Edward scissorhands), de Tim Burton, 1990.

Festa de Família (Festen), de Thomas Vinterberg, 1998.

Gosto de sangue (Blood simple), de Joel e Ethan Coen, 1984.

Laranja mecânica (A clockwork orange), de Stanley Kubrick, 1971.

Noite americana (La nuit americaine), de François Truffaut, 1973.

Número deux, de Jean-Luc Godard, 1975.

O Anjo Exterminador (El Angel Exterminador), de Luis Buñuel, 1962.

O curioso caso de Benjamin Button (The curious case of Benjamin Button), de David Fincher, 2008.

O elemento do crime (Forbrydelsens element), Lars Von Trier, 1984.

O gebo e a sombra, de Manoel de Oliveira, 2012.

O poderoso chefão (The godfather), de Francis Ford Coppola, 1972.

Os bons companheiros (Goodfellas), de Martin Scorsese, 1990.

Os idiotas (Idioterne), de Lars von Trier, 1988.

O último tango em Paris (Ultimo tango a Parigi), de Bernardo Bertolucci, 1972.

Sindicato de Ladrões (On the waterfront), de Elia Kazan, 1954.

Suspicion, de Alfred Hitchcock, 1941.

Tudo pode dar certo (Whatever works), de Woody Allen, 2009.

Vinhas da ira (The grapes of wrath), de John Ford, 1940.

Seriados de Televisão:

CSI - Crime Scene Investigation, criado por Anthony E. Zuiker, Universal Studios, 2000-2012

House, criado por David Shore, FOX, 2004-2012

FILMOGRAFIA NACIONAL

Longas:

A casa de Alice, de Chico Teixeira, 2007.

A fuga da mulher gorila, de Felipe Bragança e Marina Meliande, 2009.

A Grande Arte, de Walter Salles Júnior, 1991.

Ainda orangotangos, de Gustavo Spolidoro, 2007.

Antes que o mundo acabe, de Ana Luiza Azevedo, 2009.

Antônia, de Tata Amaral, 2006.

A última estrada da praia, de Fabiano de Souza, 2010.

Batismo de sangue, de Helvécio Ratton, 2006.

Brodér, de Jerferson De, 2010.

Cão sem dono, de Beto Brant e Renato Ciasca, 2007.

Carlota Joaquina - princesa do Brazil, de Carla Camurati, 1994.

Chega de saudade, de Laís Bodanzky, 2007.

Cidade de Deus, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002.

Djalioh, Ricardo Miranda, 2012.

Dromedário no asfalto, de Gilson Vargas, 2012.

Houve uma vez dois verões, de Jorge Furtado, 2002.

Inverno, de Carlos Gerbase, 1983.

Menos que nada, de Carlos Gerbase, 2012.

Meu tio matou um cara, de Jorge Furtado, 2004.

Morro do céu, de Gustavo Spolidoro, 2009.

Não por acaso, de Phillippe Barsinski, 2007.

O guarani, de Norma Bengel, 1996.

O homem que copiava, de Jorge Furtado, 2003.

O pagador de promessas, de Anselmo Duarte, 1962.

O quatrilho, de Fábio Barreto, 1995.

O tempo e o vento, de diretor Jayme Monjardim, em fase realização.

Paulista, de Roberto Moreira, 2009.

Qualquer gato vira-lata, de Tomas Portella e Daniela de Carlo, 2011.

Sal de prata, de Carlos Gerbase, 2005.

Saneamento básico, de Jorge Furtado, 2007.

Separações, de Domigos de Oliveira, 2002.

Terra em transe, de Glauber Rocha, 1967.

Tolerância, de Carlos Gerbase, 2000.

3 Efes, de Carlos Gerbase, 2007.

Verdes anos, de Carlos Gerbase e Giba Assis Brasil, 1984.

Vidas secas, de Nelson Pereira dos Santos, 1963

Curtas e médias:

Amanhã, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 2000.

Ângelo anda sumido, de Jorge Furtado, curta-metragem, 1997.

À sombra do outro, de Gilson Vargas, curta-metragem, 2002.

Até, de Gilson Vargas, média-metragem, 1999.

Aulas muito particulares, de Carlos Gerbase, curta-metragem, 1988.

Barbosa, de Ana Luiza Azevedo e Jorge Furtado, curta-metragem, 1988.

Casa afogada, de Gilson Vargas, curta-metragem, 2011.

Cinco naipes, de Fabiano de Souza, curta-metragem, 2004.

Deus ex-machina, de Carlos Gerbase, curta-metragem, 1995.

- De volta ao quarto 666**, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 2008.
- Dois coveiros**, de Gilson Vargas, curta-metragem, 2008.
- Dois filmes numa noite**, de Fabiano de Souza, curta-metragem, 2000.
- Domingo**, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 2002.
- Dona Cristina perdeu a memória**, de Ana Luiza Azevedo, curta-metragem, 2002.
- Final**, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 2001.
- Ilha das flores**, de Jorge Furtado, curta-metragem, 1990.
- Interlúdio**, de Carlos Gerbase, curta-metragem, 1983.
- Intestino Grosso**, de Augusto Canani, curta-metragem, 2000.
- Meu primo**, de Carlos Gerbase, Nelson Nadotti e Hélio Alvares, média-metragem 1979.
- Nós**, de Fabiano de Souza, curta-metragem, 1997.
- O corpo de Flávia**, de Carlos Gerbase, curta-metragem, 1990.
- O dia em que Dorival encarou a guarda**, de Jorge Furtado e José Pedro Goulart, curta-metragem, 1986.
- O início do fim**, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 2005.
- O relâmpago e a febre**, de Gilson Vargas, curta-metragem, 2012.
- O sanduíche**, de Jorge Furtado, curta-metragem, 2000.
- Oscar Boz**, de Jorge Furtado, curta-metragem, 2004.
- Outros**, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 2000.
- Palace dois**, de Fernando Meirelles e Kátia Lund, curta-metragem, 2001.
- Passageiros**, de Carlos Gerbase e Glênio Póvoas, curta-metragem, 1987.
- Quem?**, de Gilson Vargas, curta-metragem, 2000.
- Rummikub**, de Jorge Furtado, curta-metragem, 2007.
- Sexo & Beethoven**, de Carlos Gerbase, curta-metragem, 1980.
- Sexo & Beethoven – o reencontro**, de Carlos Gerbase, curta-metragem, 1997.

Sketches, de Fabiano de Souza, curta-metragem, 2006.

Telefone de gelo, de Fabiano de Souza, curta-metragem, 2010.

Temporal, de Jorge Furtado, curta-metragem, 1984.

TPD, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 1998.

Três minutos, de Ana Luiza Azevedo, curta-metragem, 1999.

Tudo num dia só, de Fabiano de Souza, série Contos de inverno, RBSTV, 2001.

Um estrangeiro em Porto Alegre, de Fabiano de Souza, curta-metragem, 1999.

Vaga-lume, de Gilson Vargas, curta-metragem, 2001.

Veja bem, de Jorge Furtado, curta-metragem, 1994.

Velinhas, de Gustavo Spolidoro, curta-metragem, 1998.

Televisão:

Antônia, dir. Luis Carone, série, TV Globo, , 2006.

A rainha dos pampas, dir. Hique Montanari, Histórias Curtas, RBSTV, 2003.

Cena aberta, dir. Jorge Furtado, série de TV Globo, 2003.

Decamerão – a comédia do sexo, dir. Jorge Furtado, série, TV Globo, , 2009.

Longe de casa, dir. Gilson Vargas, série, RBSTV, , 2010.

Mulher de fases, dir. Ana Luiza Azevedo e Márcio Schoenardie, série, HBO, , 2011.

Noite, dir. Gilson Vargas, série 5 X Erico, RBSTV, , 2005.

Porto Alegre de Quintana, dir. Fabiano de Souza e Gilson Vargas, série Anjo Poeta, RBSTV, , 2006.

Tudo num dia só, dir. Fabiano de Souza, série Contos de inverno, RBSTV, 2001.

4 destinos, dir. Camila Gonzato, Frederico Pinto, Fabiano de Souza e Gilson Vargas, série, RBSTV 2008.

Volta Gervásio, dir. Gustavo Spolidoro, série Histórias do Sul, TVE, 2002.