



# O ator cocriador

Processo de criação laboratorial no cinema brasileiro contemporâneo

Walmeri Ribeiro / Universidade Federal do Ceará

Manuscrita

AO ANALISARMOS O processo de criação de obras cinematográficas como: *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles e Kátia Lund, *Bicho de Sete Cabeças* (2001), de Laís Bodansky, *Contra Todos* (2004), de Roberto Moreira, *Lavoura Arcaica* (2001), *Pedra do Reino* (2007) e *Capitu* (2008), de Luiz Fernando Carvalho, *Céu de Suely* (2006), de Karim Ainouz, *Cidade Baixa* (2005), *Mutum* (2007), de Sandra Kogut, *Crime Delicado* (2005), *Cão Sem dono* (2007) e o *Amor Segundo B. Schianberg* (2009), de Beto Brant, e *Tropa de Elite* (2007), de José Padilha, podemos apontar a busca por um trabalho de criação laboratorial, fundamentado numa prática colaborativa, no qual o ator assume um lugar de destaque, tornando-se cocriador da obra fílmica.

Cada um desses filmes possui singularidades em sua concepção e, principalmente, produção, mas apresentam como ponto de intersecção o ator cocriador, buscando nas possibilidades geradas por este a sustentação estética da obra.



Fruto de um projeto poético<sup>1</sup> proposto pelo diretor, a inserção do ator como cocriador da obra audiovisual implica em uma ética não tradicional de direção e criação, o que ocasiona rupturas e deslocamentos de uma práxis cinematográfica hegemônica.

Ao abordarmos a inserção do ator cocriador na produção cinematográfica brasileira, é importante lembrar que o trabalho desenvolvido pela preparadora de atores, Fátima Toledo, no início da década de 1980, com o elenco mirim de *Pixote – A lei do mais fraco* (1981), com direção de Hector Babenco, ao propor outra metodologia de preparação dos atores, já apontava para a possibilidade desta inserção. No entanto, Babenco, que também propôs um trabalho laboratorial com os atores em *Brincando nos Campos do Senhor* e *Carandiru*, ao optar por uma direção clássica, muitas vezes delimita o campo de criação do ator, tomando-o como intérprete de uma personagem e não como cocriador, conforme abordado neste estudo.

No entanto, refletir sobre o trabalho com os atores mirins de *Pixote*, nos leva aos apontamentos desta relação de cocriação. Tínhamos ali um elenco de meninos de periferia, mas que não eram menores abandonados, muito menos internos de reformatórios, conforme os personagens que viveram no filme. Meninos que não sabiam ler, tampouco escrever e que, com isso, necessitavam de um trabalho de preparação e direção que não estivesse pautado na leitura e no decorar de um texto. Era necessário conduzir esses atores à suas persona-

1. Conforme proposto por SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

gens. O diretor optou por trabalhar com uma preparadora de elenco, vinda do teatro e que naquele momento atuava como professora de teatro num reformatório para menores, conhecido como Febem, na cidade de São Paulo.

Como resultado, temos dois elencos, com atuações bastante distintas. De um lado, o elenco mirim, que, mesmo com uma direção clássica, atuava, performava durante as filmagens, tendo passado por esse processo de treinamento que o conduziu à fluidez criativa e à espontaneidade. De outro, um elenco com uma interpretação que segue a estética teatral do século XIX, fundamentada na impostação vocal, na declamação do texto e na marcação da encenação.

Uma divisão que ainda pode ser vista, com menor intensidade, no filme *Bicho de sete cabeças* (2000), da cineasta Laís Bodansky. Diante de um projeto que envolvia uma temática singular como a loucura, e sendo seu primeiro longa-metragem, a diretora convidou o diretor da companhia teatral Ueinz<sup>2</sup>, Sérgio Penna, para desenvolver um laboratório de criação com os atores que compuseram o *casting* dos manicômios. Entre eles, Rodrigo Santoro, que protagonizaria o filme.

Baseado no livro *O Canto dos Malditos*, de Austregésilo Carrano, *Bicho de Sete Cabeças*, conta a história de Neto (Rodrigo Santoro), um adolescente paulistano que é internado pelo pai num manicômio, quando este descobre que seu filho está fumando maconha.

2. A Cia. Teatral Ueinz desenvolve o conceito de Teatro do Inconsciente, trabalhando com pacientes psiquiátricos.

Segundo Bodansky, uma das características mais marcantes do filme é sua “estética documental”, no sentido de causar no espectador a sensação de sempre flagrar um acontecimento cotidiano. “A própria câmera procura mover-se como quem espia o acontecimento com espontaneidade”<sup>3</sup>.

A busca por esta espontaneidade exigia um trabalho atoral aprofundado, denominado pela diretora e pelo preparador como intimista. Sérgio Penna diz que, durante a preparação, propôs aos atores que fizessem um mergulho para descobrir a lógica, os rituais expressivos, o vocabulário e a sintaxe originais do manicômio, buscando na experiência pessoal de cada um, ecos, reverberações, solidão, melancolia e desejos, numa identificação densa e verdadeira.

Calcado em um processo investigativo, fundamentado no binômio ação-respiração, e num treinamento energético, ações, gestos, olhares e o silêncio de cada personagem surgiam diante da singularidade de cada ator.

Foi um mês de trabalho onde todos os dias esses atores viviam um grande mergulho nestas questões mais subjetivas [...] as personagens realmente nasceram dessas vivências, dessas pessoas, o roteiro estava muito livre, o próprio personagem do Gero Camilo, o Ceará, não tinha texto verbal nenhum, a diretora também roteirista não tinha escrito nada, ela tinha uma vaga noção do que precisava com aquele personagem.<sup>4</sup>

3. Depoimento de Laís Bodansky. Disponível em [www.bichodesetecabecas.com.br](http://www.bichodesetecabecas.com.br)
4. PENNA, S. Entrevista concedida à autora, 2004 (inédita).

E foi durante esse processo laboratorial que a diretora e o roteirista Luiz Bolognesi construíram, juntamente com os atores, o roteiro de cada personagem, com as emoções, seus pontos de virada, com as ações que culminam em emoções e vice-versa.

O resultado deste processo de cocriação, no qual cada personagem nasceu no seu tempo, no seu espaço e da sua forma, mas num diálogo constante entre atores, direção e preparação, pode ser visto nas telas, principalmente nas cenas dos manicômios; pois no núcleo familiar, formado pelos atores Othon Bastos e Cássia Kiss, nos deparamos com a tradicional interpretação das personagens, tal como no elenco adulto de *Pixote*.

Desse ponto de vista, *Cidade de Deus* (2002), dos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund, rompe com essa divisão. Em busca de uma estética realista, os diretores optaram por não trabalhar com atores profissionais e buscaram nas favelas do Rio de Janeiro o elenco do filme. O único ator profissional que compôs o elenco foi Matheus Nachtergaele. Entretanto, é importante ressaltar que Matheus é um ator oriundo do grupo paulistano Teatro da Vertigem, dirigido por Antônio Araújo. Durante seu percurso junto a este grupo, desenvolveu trabalhos laboratoriais fundamentados na criação colaborativa, na improvisação e na inserção do ator-criador para a construção de espetáculos como *O Paraíso Perdido* (1992) e *Livro de Jó* (1995), o que o aproxima da proposta estética e ética dos diretores de *Cidade de Deus*.

Retratando o crescimento do crime organizado no bairro homônimo no subúrbio carioca, entre os anos de 1960 e o início dos anos de 1980, *Cidade de Deus* é

baseado em fatos reais e adaptado do romance de Paulo Lins.

Para o desenvolvimento da obra, foi realizado um laboratório com treinamento dos atores durante oito meses, sendo seis meses com o diretor teatral da ONG Nós do Morro, Gutti Fraga, e dois meses de trabalho com a preparadora Fátima Toledo.

Os laboratórios foram acompanhados pelos olhos atentos de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que buscavam nas experiências trazidas pelos atores, os diálogos, os gestos e as ações que ajudariam a compor o filme. Em nenhum momento os atores tiveram contato com o roteiro original, entretanto, a condução das cenas previstas no roteiro partiu de um trabalho de estímulo dado pela preparadora e pelo diretor, resultando na criação das personagens e na alteração do próprio roteiro, conforme previsto pela direção.

Matheus Nachtergaele, sendo o único ator profissional do elenco, não foi convidado a participar dos laboratórios, e teria acesso ao roteiro original. Ação rejeitada pelo próprio ator, que propôs à direção seguir a mesma diretriz dos outros atores, sem ler o roteiro do filme e com isso podendo improvisar e contribuir para o desenvolvimento da obra.

*Cidade de Deus* contou com uma direção que propunha todo o tempo a improvisação dos atores, abrindo espaço para a organização da ação no ato da criação. Uma proposta que foi levada para o *set* de filmagens resultando na improvisação de cenas importantes ao filme, como a cena da reza antes da invasão do morro, sugerida e conduzida por um dos atores no momento da filmagem.



*Cidade de Deus* (2002)  
Sequência – invasão do morro comandado pelo traficante “Cenoura”  
bando reza antes da guerra

*Cidade de Deus* e *Bicho de Sete Cabeças* colocaram em destaque questões relativas ao trabalho dos atores e preparadores de elenco no cinema brasileiro. Com eles, a importância dada aos laboratórios no processo de criação passou a fazer parte da maioria das produções, desde então, tornando-se uma marca da criação cinematográfica no Brasil.

Entretanto, são as obras *Lavoura Arcaica* (2001), de Luiz Fernando Carvalho, (bem como seu conjunto de

obra após o filme) e *Contra Todos* (2004), de Roberto Moreira, que aprofundam as relações de cocriação do ator em busca de uma estética da espontaneidade, na construção da obra audiovisual.

Para a criação de *Lavoura Arcaica*, filme homônimo à obra de Raduan Nassar, que aborda a temática do filho pródigo, Carvalho, seus atores e equipe viveram durante quatro meses em uma fazenda no interior de Minas Gerais, num processo laboratorial de imersão que traz a improvisação, a liberdade de criação dos atores e a criação colaborativa como marcas das relações de criação.

Segundo o diretor, o processo do filme tem como ponto de partida a improvisação do ator e, para isso, precisava de uma revelação deste, “não um ator que chegasse a um certo ponto de atuação, mas sim uma revelação”<sup>5</sup>. Para essa estética, era imprescindível outra ética, um trabalho próximo aos atores, por meio do qual toda a equipe se guiaria a partir das improvisações. Sem texto, apenas baseados em sua leitura pessoal do livro.

Eu me retirei para uma fazenda no interior de Minas Gerais, esvaziei a fazenda toda, retirei os móveis, só deixei os quartos onde nós morávamos, onde nós convivíamos, e os salões da fazenda, que eram dois. Eram duas grandes salas de ensaio, e ali nós fazíamos uma espécie de processo curricular, escolar, nós tínhamos horários rígidos de trabalho, desde a manhã bem cedo, na terra fisicamente, como proposta de reequilibrar o corpo, transportar o corpo para uma outra dinâmica que não fosse urbana [...]. Nossos professores foram os senhores da Lavoura, ensinavam a gente como caminhar, como colher, como semear, como plantar, enfim, como trabalhar na enxa-

5. CARVALHO, L. F. Entrevista concedida à autora, 2009 (inédita).



da, onde o corpo todo vai criando uma musculatura e uma resposta muito diferente.<sup>6</sup>

Primeiro eu sentia a necessidade de colocar todo mundo igual, sem máscaras [...] E muito trabalho com terra, improvisação na lavoura, os atores improvisavam as relações das personagens dentro da própria ação da capina, do tirar leite de vaca, do semear, eles mesmos plantaram uma horta de feijão, araram a terra... Mas eles improvisavam usando não só as ferramentas da lavoura, mas usando também outras ferramentas, as relações do pai e do filho, da mãe e do filho, do irmão para o irmão.<sup>7</sup>

Com essa metodologia de trabalho, fundamentada na frase do poeta Jorge de Lima “Como conhecer as coisas, senão sendo-as?”<sup>8</sup>, e de mãos dadas com a teoria Artaudiana, Carvalho construiu uma obra de extremo rigor técnico que, ao propor a “extrojeção”<sup>9</sup> do ator criador, buscava pela fluidez das ações, pela espontaneidade do ator e pela intensidade indiscutível diante de tal presença do trabalho atoral.

A proposta de processo criativo empregado por Luiz Fernando Carvalho em *Lavoura Arcaica* (que se tornou base para todos os seus demais trabalhos), ao partir da necessidade de um “acontecimento” diante da lente, motivando o diretor, estabelece um diálogo estreito com as propostas estéticas da performance e do teatro contemporâneo.

6. CARVALHO, L. F. Entrevista concedida à autora, 2009 (inédita).
7. CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavoura Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002, p. 90.
8. LIMA, J. de. *A Invenção de Orfeu*. São Paulo: Record, 2005.
9. COHEN, R. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.

Partindo de uma investigação laboratorial, quase sempre imersiva, baseando-se na presença e não na representação, traz uma ideia construída de tempo presente, mas como bem pontuado por Christine Greiner: “A informação nunca existe exclusivamente no presente como algo distinto do passado e do futuro”<sup>10</sup>. O ator em contato com o ambiente que o envolve, e mergulhado em um processo criativo, estabelece inúmeras conexões, formando uma imensa rede<sup>11</sup>, que naquele momento em que se apresenta como um “acontecimento” é capturado pela lente da câmera, para compor o filme.

Assim, quando o diretor Luiz Fernando Carvalho diz que, num processo de criação audiovisual centrado no ator, há a necessidade de que os atores sejam “coautores” do processo, e que esses atores não estejam ali automatizados pela técnica, mecânica, por um modo de produção, mas sim como artistas inventando um corpo, uma personagem “num processo que ele denomina como desaparecimento”, o diretor refere-se à cocriação pautada no desvelamento, na extrojeção. Um trabalho que parte deste corpo dinâmico e repleto de experiências, para que nele possa encontrar impulsos que conduzam o ator à criação da personagem, contribuindo para o desenvolvimento da obra em si.

*Contra Todos*, com direção de Roberto Moreira, é outra obra que explora a cocriação, tomando como princípio criativo a liberdade de criação e a improvisação

10. GREINER, C. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005, p. 115.

11. SALLES, C. A. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

dos atores. Com o intuito de romper com as marcas de um texto decorado e em busca da espontaneidade do ator em cena, Moreira convidou o preparador de elenco Sérgio Penna para desenvolver o laboratório de criação junto aos atores.

*Contra Todos* traz no enredo o dia a dia de uma família de classe média baixa da periferia de São Paulo. Violência, mentira e traição são assuntos corriqueiros para esta família formada por uma adolescente (Soninha), uma madrasta (Cláudia) e um pai (Teodoro) que, por trás da fachada de homem religioso, ganha a vida como matador.

O roteiro do filme é resultado da tese de doutorado do diretor, defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). No entanto, o roteiro original sofreu várias modificações durante todo o processo de realização do filme, muitas delas vindas da contribuição dos atores. Uma contribuição que foi almejada pelo diretor-roteirista.

A construção das personagens foi feita literalmente na prática, cena após cena, improvisação após improvisação, e os atores contavam apenas com as provocações, com referências, indicações e pistas para a criação das personagens e das cenas. “Todos os diálogos, tudo é improvisado”<sup>12</sup>.

Os atores, assim como em *Cidade de Deus*, não tiveram acesso ao roteiro durante todo o período laboratorial. Segundo o diretor, no final havia cinco versões diferentes do filme e uma sexta, que foi entregue ao elenco no último dia de preparação.

12. PENNA, S. Entrevista concedida à autora, 2004 (inédita).

“O Penna chegava, fazia um aquecimento, um trabalho físico intenso, instaurava uma situação e os atores improvisavam, a cada improvisação o roteiro se sustentava”<sup>13</sup>. Essa metodologia de trabalho pautada na improvisação transcendeu o laboratório, fazendo parte do dia a dia das filmagens. Como diz o próprio diretor, “os atores já tinham tudo aquilo dentro deles”<sup>14</sup>.

Portanto, se *Pixote*, *Bicho de Sete Cabeças* e *Cidade de Deus* são obras importantes por apontar aos produtores, diretores, teóricos e ao público em geral a importância do trabalho do ator como cocriador da obra cinematográfica, *Lavoura Arcaica* e *Contra Todos* nos lançam em um território ainda mais profundo da criação do ator com o audiovisual, aproximando esta relação cada vez mais de uma estética e uma ética presentes na criação cênica atual – que, claro, está em diálogo com a arte contemporânea –, apontando inúmeras possibilidades de conexões entre as artes cênicas e as audiovisuais, seja a partir da inserção do ator cocriador, ou dos modelos de criação.

#### A PREPARAÇÃO DE ATORES COMO PROCEDIMENTO DOS PROCESSOS DE CRIAÇÃO

Compondo os laboratórios de criação audiovisual, no Brasil, está a preparação de atores. Este procedimento ganha cada vez mais visibilidade no país, sobretudo, pelo reconhecimento do trabalho dos preparadores Sérgio Penna e Fátima Toledo, que assinam grande parte das preparações de elenco. Atualmente,

13. MOREIRA, R. Entrevista concedida à autora, 2009 (inédita).

14. Ibidem.

outros profissionais começam a se dedicar a esta área de atuação, bem como, produções de baixíssimo orçamento e de curta-metragem já exibem em seus créditos o nome de um preparador de elenco.

No entanto, a falta de estudos e bibliografia sobre o assunto causa ainda alguns equívocos, por parte da crítica, na compreensão do trabalho desenvolvido pelos preparadores. Por outro lado, a falta de formação profissional nesta área de atuação, tanto por parte dos cursos de artes cênicas, quanto de audiovisual, gera uma fragilidade nas atividades desenvolvidas por alguns preparadores e pela concepção e importância deste trabalho por parte dos diretores e atores.

Mesmo não visando apontar dados concretos sobre a grade curricular das principais escolas e universidades do país que ofereçam cursos na área do audiovisual e das artes cênicas, não é difícil pontuar este déficit na formação de atores e diretores.

Entretanto, acreditamos que – embora com este déficit –, a produção audiovisual brasileira contemporânea já aponta caminhos importantes para o emprego deste procedimento, ao propor sistemas criativos fundamentados nos laboratórios de criação e na inserção do ator cocriador, estabelecendo, conseqüentemente, outro panorama estético.

## O PREPARADOR

Um dos fatores mais importantes do trabalho do preparador de elenco é sua relação com a direção. Visando uma preparação psicofísica e o desvelamento do ator, através da extrojeção, a preparação é um procedi-

mento que auxilia na potencialização corpórea do ator, que estimula a criação, o jogo e a improvisação.

Assim, o preparador de elenco é o responsável por estabelecer as bases estruturantes do treinamento, mas também é aquele que lança estímulos ao ator, que instaura situações, que propõe o jogo e estabelece o processo improvisacional, que pinça partituras físicas que poderão ser trabalhadas ao longo do treinamento, enfim, é aquele que alimenta esta etapa de aproximação entre ator e obra, ou melhor, entre o ator e o projeto poético da obra proposto pelo diretor. Assim, antes de qualquer ação, o preparador compreende as buscas e os princípios direcionadores apontados pela direção na construção deste projeto poético.

A preparação nos laboratórios de criação audiovisual é realizada em dois momentos distintos, mas que caminham paralelamente no processo de desenvolvimento da obra. O primeiro refere-se à potencialização corpórea do ator; já o segundo momento é composto pela criação e construção da personagem e da obra em si.

Os processos de preparação são singulares. Cada obra possui suas especificidades e, conseqüentemente, necessidades no treinamento do ator. No entanto, a base do trabalho desenvolvido pelos preparadores, principalmente, por Sérgio Penna e Fátima Toledo<sup>15</sup>, segue uma busca por uma dramaturgia do corpo, uma dramaturgia que se baseia na criação no corpo e através dele.

15. Para a realização deste estudo, nos detivemos na análise do trabalho dos dois preparadores.

Lançando estímulos, conduzindo o ator a superar seus próprios limites, num desvelar-se, o preparador é, como dizia Grotóvski referindo-se ao encenador, um guia que acompanha o ator nessa descida ao profundo de si mesmo, ajudando-o a resolver as dificuldades que ele possa encontrar, a vencer as inibições nos quais esbarra, conduzindo-o assim à fluidez criativa e à espontaneidade em cena, ou como dito por Tadeuz Kantor:

O ator molda tão pouco seu papel quanto o cria ou o imita; permanece antes de tudo ele mesmo – um ator rico dessa esfera fascinante que são as suas próprias predisposições e predestinações. (...) ele se “empenha” a fundo, de uma maneira inteiramente natural, no seu papel, para abandoná-lo desde que julgue isso necessário, e o dissolver na matéria cênica sempre presente e fluindo livremente. A esfera da liberdade do ator deve ser profundamente humana.<sup>16</sup>

No trabalho com o elenco, a relação entre ator e preparador é uma relação de cumplicidade e complementaridade, à medida que este se estabelece como um *work in process*, ou seja, que opera em fluxo, com um grande número de variáveis abertas, gerando possibilidades, “rascunhos” de cenas e de personagens.

Segundo Renato Cohen, “o produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso”<sup>17</sup>.

16. KANTOR, T. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Edições SESCSP; Perspectiva, 2008, p. XXXVII.

17. COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 18.

Diante da instabilidade dos percursos, os preparadores lançam mão de procedimentos técnicos para auxiliá-los na condução do elenco. Como veremos a seguir, no trabalho desenvolvido por Fátima Toledo e Sérgio Penna.

Mas, antes de adentrarmos as especificidades do trabalho de Penna e Toledo, é importante ressaltar a diferença entre a proposta empregada pelos preparadores e pelos *coaches*<sup>18</sup>. O *coach* dedica-se exclusivamente à preparação de um ator, auxiliando na pesquisa para a composição de determinada personagem, ensaia juntamente com ele, “passa” texto, enfim, tem como objetivo preparar o ator para interpretar da melhor maneira possível determinada personagem.

Embora esta ação surja no cinema americano, atualmente a televisão brasileira tem recorrido aos *coaches* para auxiliar a preparação de alguns atores, como foi o caso da atriz Larissa Maciel, na interpretação da personagem Maysa, para a minissérie *Maysa – quando fala o coração* (2009), produzida e exibida pela Rede Globo de televisão, com direção de Jayme Monjardim. Larissa contou com o acompanhamento da *coach* Patrícia Carvalho Oliveira, responsável também pela preparação de Alinne Moraes e Matheus Solano na novela *Viver a Vida* (2009), exibida pela mesma emissora.

Entretanto, os *coaches* dedicam-se exclusivamente ao trabalho de um ator, para uma determinada personagem. Já no cinema brasileiro e em minisséries como *Hoje é dia de Maria*, *Pedra do Reino* e *Capitu*, também

18. O trabalho do *coach* surge no cinema americano. Atualmente, é bastante empregado pela televisão brasileira, no acompanhamento de determinados atores, diante dos personagens interpretados.



exibidas pela Rede Globo, com direção de Luiz Fernando Carvalho, os preparadores de elenco possuem responsabilidade de trabalhar com todo o elenco, conduzindo-os à cocriação, para que possam contribuir com o desenvolvimento da obra.

São trabalhos bastante diferenciados, para resultados tão diferentes quanto.

#### SÉRGIO PENNA<sup>19</sup>

Com um trabalho sustentado pelo binômio ação-respiração e pelo treinamento energético, Sérgio Penna propõe o conceito de ator-autor, ou seja, um ator capaz de dialogar conceitualmente sobre o filme nos seus mais variados setores, um ator que contribui para o desenvolvimento da *mise-en-scène* cinematográfica,

19. Sérgio Penna é preparador de atores, diretor teatral e professor convidado de Direção de Atores do Departamento de Cinema, Rádio e Televisão da ECA/USP; da Escuela Internacional de Cine y TV – Cuba, e da Academia Internacional de Cinema-SP. Em cinema, realizou a preparação de elenco dos filmes *Bicho de Sete Cabeças*, *Chega de Saudade* e *As Melhores Coisas do Mundo*, de Laís Bodansky; *Carandiru*, de Hector Babenco (filme e série para a TV); *Batismo de Sangue*, de Helvécio Rattón; *Contra Todos* e *Quanto Dura o Amor?*, de Roberto Moreira; *Não Por Acaso*, de Phillippe Barcinski; *Antonia* (filme e série para a TV), de Tata Amaral; *Acquária*, de Flavia Moraes; *Sonhos de Peixe*, de Kirill Mikhanovsky (produção EUA – Brasil); *Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos*, de Paulo Halm; *Lula, o Filho do Brasil*, de Fabio Barreto; *Bellini e o Demônio*, de Marcelo Galvão; *O Homem Mau Dorme Bem*, de Geraldo Moraes; *Bróder*, de Jeferson De; *Bruna Surfistinha*, *O Doce Veneno do Escorpião*, de Marcus Baldini; *Heleno*, de José Henrique Fonseca; dentre outros. Também preparou o ator Rodrigo Santoro para os filmes *Che*, de Steven Soderbergh; *La Leonera*, de Pablo Trapero; *I Love You Philip Morris*, de Glenn Ficarra e John Requa; e *There Be Dragons*, de Roland Joffé. Em artes cênicas, investiga as áreas fronteiras ao teatro: dança, música, circo e performance. É diretor da Cia. Teatral Ueinz, na qual desenvolve o conceito de Teatro do Inconsciente: espaço de encontro entre a arte contemporânea e a linguagem artística de pacientes psiquiátricos, realizando os espetáculos *Dedalus* e *Gotham SP*. Estas informações foram retiradas do site oficial de Sérgio Penna.

interferindo em seus diálogos, propondo ações e tempos dramáticos à direção, pesquisando em seu universo pessoal as matrizes de criação da personagem. O “ator-autor” é um ator absolutamente consciente do que está fazendo, de onde ele está entrando e de tudo o que está ao seu redor.

[...] é como se ele fosse lá no fundo para reescrever, ou para se colocar na pele da personagem de uma maneira que não é simplesmente alguém de fora, ou seja, é alguém de dentro que resolve contar realmente aquela história e viver realmente aquelas emoções. Este sentido autoral, este sentido de você escrever o texto junto com o roteirista, você quase dirigir o filme junto com o diretor, você está tão por dentro da história, e de tudo, que você começa a sugerir detalhes do figurino, mesmo que não fique; mas você se apodera de tal maneira, conhece tão a fundo a sua personagem que consegue discutir com o roteirista, com o diretor, com o diretor de fotografia, com o diretor de arte.<sup>20</sup>

Entretanto, para que o ator torne-se cocriador num processo criativo, é necessário um trabalho que o conduza ao desvelamento. Sérgio Penna opta por um treinamento energético que, segundo Luis Octavio Burnier<sup>21</sup>, visa ultrapassar os estereótipos e revelar a humanidade, entrando em contato e revelando as possibilidades mais profundas da pessoa.

Para Burnier, as ações físicas são fundamentais, não só por serem a base do trabalho do ator, mas também o meio com o qual ele acessa suas energias potenciais.

20. PENNA, S. Entrevista concedida à autora, 2004 (inérita).

21. BURNIER, L. O. *A arte de ator: Da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.

“Um dos fatos mais importantes para a arte do ator é a capacidade de ele dinamizar energias interiores”<sup>22</sup>. Energias que o conduzem ao ser sincero em cena, como dizia Grotowski. Assim, mais do que fazer ações, o treinamento energético visa o contato com vibrações, pulsações do ator, algo que existe em qualquer pessoa, mas que no ator é potencializado e devolvido em cena.

No fim de um treinamento energético, o corpo está cansado fisicamente, mas vibrante, pulsante, e a partir de então é que se inicia o processo de disponibilização para a cena. O ator não pensa como fazer uma cena, ele já está em cena, em ação.

A ação física, este binômio movimento e respiração consegue trazer a tona algumas emoções que, às vezes, os atores nem sabem que têm ou que poderiam se disponibilizar para viver aquelas emoções (...) nesta relação do corpo com a respiração você provoca situações internas muito interessantes.<sup>23</sup>

Com este corpo disponível, pulsante, com uma vontade interna que conduz a ação do ator, o preparador passa a estabelecer o jogo entre atores, alimentando-os com motes poéticos e rítmicos. Uma vez estabelecida esta relação, o preparador instaura uma circunstância dada pelo roteiro. A improvisação a partir daí gera inúmeras possibilidades dramáticas para uma mesma cena.

Sérgio Penna acredita em uma preparação fundamentada num mergulho vertical do ator, em um trabalho solitário e subjetivo, como descrito pelo ator Gero Camilo.

22. Ibidem, p. 54.

23. PENNA, S. Entrevista concedida à autora, 2004 (inérita).

No primeiro dia de encontro com o elenco, disseram-me para não ler o roteiro. Que não era preciso, pra que já de cara eu não me preocupasse em construir um personagem, pra não estereotipá-lo. Ele viria com o processo. [...] Sabia-se apenas que era leve, ágil, feliz e perturbado como um beija-flor que sai por aí, incontestemente, cheio de sede de beijos. Com esse 3x4 e o trabalho diário de praticamente um mês, e com o alpiste que Penna me alimentava, no sentido de instigar, promover e colher o mais puro néctar de um jardim humano subjetivo e comum, submergiu o Ceará. E veio que veio. No início nem falava, mas como todo 'passarim' que se preza, foi cantando que veio ao mundo.<sup>24</sup>

A primeira condução de elenco de Sérgio Penna foi para o filme *Bicho de Sete Cabeças*. Propondo aos atores que fizessem um mergulho para descobrir o vocabulário e sintaxe originais do universo do manicômio, buscando na experiência pessoal de cada ator uma identificação densa e verdadeira, Penna buscava no trabalho realizado, as sutilezas de movimentos, de gestos, olhares, silêncios, lamentos.

Segundo o preparador:

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

24. CAMILO, G. Entrevista concedida à autora, 2005 (inédita).

personagens realmente nasceram dessas vivências, dessas pessoas, o roteiro estava muito livre, o próprio personagem do Gero Camilo, o Ceará, não tinha texto verbal nenhum, a diretora não tinha escrito nada, ela tinha uma vaga noção do que precisava com aquele personagem, mas o gero Camilo criou tudo. O Gero Camilo em um hospital e o Marco Cesana em outro, todos os outros atores estavam preparados para fazer aquilo, mas os dois começaram a trazer e foram pinçados, foram eleitos para fazer aquelas personagens.<sup>25</sup>

Buscando romper com a caricatura e os clichês da loucura, Penna estimulou o surgimento de personagens como o Ceará, do ator Gero Camilo; mas também sistematizou um treinamento extremamente técnico para o desenvolvimento de cenas como as do ator Rodrigo Santoro no choque elétrico e na saída da solitária.



*Bicho de Sete Cabeças* (2001)  
Sequência: choque elétrico.  
Neto é submetido ao choque elétrico.

25. PENNA, S. Entrevista concedida à autora, 2004 (inédita).



*Bicho de Sete Cabeças* (2001)  
Sequência: saída da solitária.  
Neto sai da solitária depois de tentar se matar colocando fogo no colchão.

Como treinamento para a cena da saída da solitária, Rodrigo Santoro realizou durante um mês um exercício com um balde de água. Santoro enfiava a cabeça no balde e permanecia até não aguentar mais, ao sair buscava todo o oxigênio possível para alimentá-lo. Para a cena do eletrochoque, foram estudadas conjuntamente com médicos, as reações corporais que serviram de base para a investigação pessoal do ator.

O resultado da investigação pessoal do ator configura-se como partituras físicas, “provenientes de ações recorrentes que são detectadas ao longo do treinamento e passam a ser codificadas quase que naturalmente”<sup>26</sup>, que no momento da filmagem eram acionadas a partir de um aquecimento. Este aquecimento é intitulado por Penna como pré-cena, ou seja, um tempo do ator para que ele alcance a emoção necessária da ação a ser filmada. “A ação do ator é dada antes da ação da equipe”<sup>27</sup>.

As partituras físicas deram origem também a um instrumento desenvolvido por Sérgio Penna para auxiliar tanto ator, quanto diretor no momento das filmagens. São partituras materializadas em papel, nomeadas pelo preparador como “gráfico das emoções”, nas quais o ator desenha as ações e emoções do percurso da personagem do começo ao fim, enquanto o diretor realiza suas anotações pessoais sobre as anotações do ator. Uma decupagem de cena feita a partir da improvisação dos atores e das anotações pessoais destes pode orientar ator, direção e equipe técnica.

Em *Contra Todos*, o preparador lançou mão de todos esses artifícios criados e testados com o elenco de *Bicho de Sete Cabeças* e outras produções das quais havia participado para colaborar com Roberto Moreira na condução do elenco.

Com a potencialização do corpo e a disponibilização deste para a criação no momento das gravações, o *set* de filmagem se tornou uma extensão da sala de ensaio. Com isso, a improvisação e o jogo entre ator-câmera e

26. BURNIER, L. O. Op. Cit. p. 200.

27. PENNA, S. Entrevista concedida à autora, 2004 (inédita).

ator-diretor eram constantes e naturais ao processo, pois os atores conheciam suas personagens e seu percurso com propriedade, já que estes tinham sido gerados por eles mesmos. Enquanto direção e equipe estavam preparados para o estabelecimento do jogo no momento das gravações, este foi um dispositivo gerado e testado em laboratório para o desenvolvimento do filme.

FÁTIMA TOLEDO<sup>28</sup>

Com um processo fundamentado no trabalho físico do ator, Fátima Toledo diz que este é composto de três etapas. Num primeiro momento, é preciso olhar para essas pessoas, pois são pessoas e não atores, simplesmente. A partir de exercícios como um abraço ou pedir para que cuide dela, as pessoas vão revelando seus medos, ansiedades, generosidades, embates, sonhos etc. Na segunda fase, são trabalhadas as relações entre as personagens, aproximações e conflitos presentes no roteiro. Na terceira e última fase, a preparadora faz o que nomeia de levantamento de cena, a partir de uma “geografia sensorial” do ator. “No meio do aquecimento eu levanto a cena, então evito que decorem. O texto

28. Aluna de Eugênio Kusnet, Fátima Toledo atuou como atriz e professora de teatro na Escola Macunaíma e na antiga Febem. Como preparadora, iniciou sua carreira em *Pixote – a Lei do mais fraco* (1981), dirigido por Hector Babenco. Atualmente, possui em seu currículo filmes como: *Medicine Man*, de John Mctierman, com produção executiva de Sean Connery, na preparação do elenco indígena; *Hans Staden*, *Central do Brasil*, *Cidade de Deus*, *Cidade Baixa*, *Céu de Suely*, *Casa de Alice*, *Mutum*, *Tropa de Elite*, *Linha de Passe*, *Quincas Berro d’água*, *Tropa de Elite 2*, entre outros.

Fundadora do Studio Fátima Toledo, oferece cursos de formação de atores para cinema e televisão. Em 2009, dirigiu juntamente com Sérgio Machado seu primeiro curta-metragem “O príncipe encantado”.



vem. A ação vem, com este aquecimento”<sup>29</sup>. A preparadora diz lidar o tempo todo com vidas.

O diretor Walter Salles, que trabalhou com Toledo em *Linha de Passe* e em *Central do Brasil*, nomeia seu trabalho como uma potencialização do roteiro. Entretanto, preferimos nomeá-lo como uma potencialização do ator, que, ao ser inserido em um sistema de criação, conforme especificado, num estado de desvelamento, torna-se cocriador da obra, não apenas com o desenvolvimento de sua personagem e do roteiro, mas com a obra em si.

Do trabalho de Fátima Toledo com os atores, podemos destacar quatro procedimentos fundamentais: exaustão física, aquecimento e levantamento de cena, relação com o roteiro, imersão no espaço cênico estabelecendo uma relação espacial de criação.

A exaustão física é uma técnica bastante aplicada no processo de preparação e criação do ator. Com exercícios precisos – que, segundo Eugênio Barba, são procedimentos projetados para destruir as posições inertes do corpo do ator, alterando o equilíbrio normal e rompendo com a dinâmica dos movimentos cotidianos – a exaustão contribui para o abandono do impulso intelectual, deixando que as ações nasçam a partir de impulsos físicos e emocionais.

São exercícios que potencializam o corpo, gerando os “impulsos” que se transformam em ação e emoção (Grotówski), que visam despertar a “musculatura afetiva” do ator (Artaud).

29. TOLEDO, F. Entrevista concedida à autora, 2009 (inédita).

Assim, quando Fátima Toledo realiza um trabalho de exaustão física com os atores, fazendo com que eles externalizem ações e emoções, a preparadora propõe este rompimento com o equilíbrio normal do corpo cotidiano e o abandono dos impulsos intelectuais para a construção das cenas.

Com o corpo potencializado (aquecimento), as ações e emoções que irão compor as cenas surgem de maneira espontânea. Ao inserir as circunstâncias dadas pelo roteiro (situações) e realizar as aproximações entre os atores, estabelecendo o jogo entre eles, as possibilidades de movimentação e dramaturgia para o filme vão surgindo aos poucos. Neste momento, entra a ação do diretor em aproveitar o que os atores trouxeram, incorporar ao roteiro, modificar, adicionar ou sobrepor estas possibilidades.

Fátima Toledo diz não saber trabalhar sem roteiro; entretanto, prefere não distribuí-lo aos atores, para que não decorem os diálogos, nem mesmo criem suas ações sem antes experimentá-las. Trabalhando no âmbito da improvisação, a partir da potencialização do corpo, da relação corpo-espço, a preparadora alimenta os atores com estímulos extraídos do roteiro. Neste processo, tanto as personagens, quanto as relações de aproximação ou distanciamento entre elas, a relação personagem espaço cênico e os diálogos vão surgindo e sendo testados.

Segundo a preparadora, um dos caminhos tradicionais na condução do ator é o estudo da construção da personagem, mas, para ela, a busca é pela humanização do ator e conseqüentemente do projeto.

O foco do treinamento é na pessoa em si, em despertar o seu desejo de estar em cena, o prazer de buscar, revelar, jogar (...) para que

possamos conduzi-los da maneira mais apropriada ao conhecimento de si mesmo, do outro e do universo do filme a ser realizado.<sup>30</sup>

Como diz a preparadora, “cada filme é um filme, cada elenco é um elenco”<sup>31</sup>, possuindo singularidades e necessidades específicas na condução dos processos criativos. Entretanto, os procedimentos aqui apresentados estão presentes em seu trabalho, desde o laboratório com o elenco do filme *Cidade de Deus*, até as recentes produções analisadas neste estudo.

Ao nos deter, para o desenvolvimento deste artigo, na análise dos procedimentos que balizam os laboratórios de criação cinematográficos, apontando o ator como epicentro deste processo criativo, buscamos refletir sobre uma etapa comumente conhecida na atual produção cinematográfica brasileira como preparação de atores, propondo que esta seja entendida como um procedimento que compõem os laboratórios de criação. Pois, diretores, preparadores e atores estão neste espaço-tempo dos laboratórios imbricados de forma vital para o desenvolvimento da obra, que obviamente colabora com a formação/preparação do ator, mas não é o foco central.

Nos laboratórios de criação, o foco é a obra. A criação ou o aprimoramento do roteiro, o desenvolvimento das personagens e das relações, e a estruturação da encenação.

30. Depoimento disponível no site: [www.studiofatimatoledo.com.br](http://www.studiofatimatoledo.com.br), acessado em 2005.

31. TOLEDO, F. Entrevista concedida à autora, 2009 (inédita).

Como na criação cênica, o laboratório é este espaço de experiência investigativa. E, ao nosso modo de ver, essa é a grande diferença entre a criação cinematográfica que se desenrola sobre o texto dramático (roteiro), e a criação que se dá de forma laboratorial, na qual a obra emerge.

Nos processos de criação que buscam pela experiência investigativa, trazendo o ator no epicentro, o método de leitura, compreensão e decorar de texto, ensaio e filmagem não são suficientes para a criação cinematográfica. Nesses laboratórios, a preparação do ator torna-se um procedimento que, aliado a outros, compõe o trabalho laboratorial. Assim, o ator não é apenas o intérprete de uma personagem, mas sim cocriador da obra.

#### REFERÊNCIAS

- ARTAUD, A. *Oeuvres Artaud*. Paris: Gallimard, 2004.
- BURNIER, L. O. *A arte de ator: da técnica à representação*. Campinas: Ed. UNICAMP, 2001.
- CARRANO, A. *O Canto dos Malditos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.
- CARVALHO, L. F. *Sobre o filme Lavourea Arcaica*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- COHEN, R. *Work in progress na cena contemporânea*. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- GREINER, C. *O corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.
- GROTOWSKI, J. *O teatro laboratório de Jerzey Grotowski 1959-1969*. São Paulo: Perspectiva; SESC; Pontedera IT: Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

KANTOR, T. *O Teatro da Morte*. São Paulo: Edições SESCSP-Perspectiva, 2008.

RIBEIRO, W. *Poéticas do Ator no Audiovisual*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010.

SALLES, C. A. *Crítica Genética: uma (nova) introdução; fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística*. São Paulo: EDUC, 2000.

\_\_\_\_\_. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 1998.

\_\_\_\_\_. *Redes da criação: construção da obra de arte*. São Paulo: Horizonte, 2006.

#### FILMES

*CIDADE DE DEUS*. Direção de Fernando Meireles e Kátia Lund. Produção de Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Rio de Janeiro: O2 filmes e Vídeo Filmes, 2002. DVD (130 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*BICHO DE SETE CABEÇAS*. Direção de Laís Bodansky. Produção de Sara Silveira, Caio Gullane e Fabiano Gullane. São Paulo: Buriti Filmes e Dezenove Som e imagem, 2001. DVD (120 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*CONTRA TODOS*. Direção de Robero Moreira. Produção de Georgea Costa Araújo. São Paulo: Coração da Selva, 2004. DVD (96min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*LAVOURA ARCAICA*. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção de Luiz Fernando Carvalho, Maurício Andrade Ramos, Raquel Couto e Tibet Filmes. Rio de Janeiro: Tibet Filmes, 2001. DVD (171 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*PEDRA DO REINO*. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção: Academia de Cinema. Rio de Janeiro: TV Globo, 2007. DVD (4h36 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*CAPITU*. Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção TV Globo. Rio de Janeiro:TV Globo, 2009. DVD (4h36 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*CÉU DE SUELY*. Direção de Karim Ainouz. Produção de Walter Salles, Mauricio Andrade Ramos, Hengameh Panahi, Thomas Häberle e Peter Rommel. Rio de Janeiro:Video Filmes, 2007. DVD (88 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*CIDADE BAIXA*. Direção de Sérgio Machado. Produção de Video Filmes. Rio de Janeiro:Video Filmes, 2005. DVD (100 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*MUTUM*. Direção de Sandra Kogut. Produção de Fla'vio Tambellini. Rio de Janeiro:Tambellini Filmes, 2007. DVD (95 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*CRIME DELICADO*. Direção de Beto Brant. Produção de Bianca Villar, Marco Ricca e Renato Ciasca. São Paulo: Drama Filmes, 2007. DVD (87 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*CÃO SEM DONO*. Direção de Beto Brant. Produção Drama Filmes e Clube Silencio. São Paulo: Drama Filmes, 2007. DVD (85 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*O AMOR SEGUNDO B. SCHIANBERG*. Direção de Beto Brant. Produção: Drama Filmes,TV Cultura e SESC-TV. São Paulo:TV Cultura, 2010. NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*TROPA DE ELITE*. Direção de José Padilha. Produção de José Padilha e Marcos Prado. Rio de Janeiro: Zazen Produções, 2007. DVD (90 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*PIXOTE – A LEI DO MAIS FRACO*. Direção de Hector Babenco. Produção Paulo Francini e José Pinto. São Paulo: Embrafilme, 1981. DVD (2h07 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*MAYSA – QUANDO FALA O CORAÇÃO*. Direção de Jayme Monjardim. Produção TV Globo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2009. Minissérie. NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*VIVER A VIDA.* Direção de Jayme Monjardim. Produção TV Globo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2009. Telenovela. NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*HOJE É DIA DE MARIA.* Direção de Luiz Fernando Carvalho. Produção TV Globo. Rio de Janeiro: TV Globo, 2006. DVD (9h26 min.) NTSC, Dolby digital 5.1, color.

*O PARAÍSO PERDIDO.* Direção de Antônio Araújo. Produção Teatro da Vertigem. São Paulo: Teatro da Vertigem, 1992.

*LIVRO DE JÓ.* Direção de Antônio Araújo. Produção Teatro da Vertigem. São Paulo: Teatro da Vertigem, 1995.