

CLAUDIO GABRIEL

O NÃO-ATOR
E A ATUAÇÃO INVISÍVEL

Trabalho de Conclusão de Curso,
apresentado ao curso de Teatro da
Faculdade Cal de Artes Cênicas, como parte
das exigências para a obtenção do título de
bacharel em Teatro.

Orientador: Prof. Dr. Daniel Schenker

RIO DE JANEIRO - RJ
2015

Para meu pais, Luiz e Glória.
E para meus filhos, Aisha e Pedro.

AGRADECIMENTOS

Este trabalho é resultado da pesquisa que desenvolvi em 2015, para a conclusão do curso de bacharelado da Faculdade CAL de Artes Cênicas. Agradeço à Faculdade CAL e em especial a Gustavo Ariani e Hermes Frederico;

ao mestre Daniel Schenker, pelo estímulo e pela orientação dedicada e atenta;

às professoras Carolina Pucu e Adriana Maia, pelos conselhos fundamentais;

à colega Malu Valle, pela escuta e diálogo;

à Fátima Toledo, pela generosidade;

a Moacir Chaves e Mônica Biel, pelo apoio;

à Isabel Cavalcanti, meu amor, pela parceria de todas as horas.

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

(Fernando Pessoa)

RESUMO

Analisa a tendência do cinema mundial no que diz respeito a escalção de não-atores em papéis centrais, assim como técnicas de não-atuação para atores profissionais. Em ambos os casos, o objetivo é o mesmo: resultar numa "atuação invisível". Em outras palavras, conseguir apagar ou ocultar a construção de uma personagem. Discute metodologias utilizadas pela preparadora de elenco brasileira Fátima Toledo e pelo preparador de atores americano Harold Guskin. O trabalho é dividido em três etapas: Na primeira, procura situar o leitor num dos mais importantes focos de origem da discussão temática da pesquisa - o cinema Neorrealista italiano. Na segunda, analisa os resultados dos trabalhos dos atores Fernando Ramos da Silva, Leandro Firmino da Hora e Wagner Moura em três filmes com preparação de Fátima Toledo, respectivamente: *Pixote - A Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, 1981), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Tropa de Elite - Missão Dada é Missão Cumprida* (José Padilha, 2007). Na terceira etapa, finalmente, num estudo de caso, relembra aspectos fundamentais para o resultado do trabalho do elenco de *Fora de Controle* (Daniel Resende e Johnny Araújo, 2012), de Marcílio Moraes, série da Rede Record e Gullane Filmes, com preparação de Luiz Mário Vicente.

Palavras-Chave: Não-ator. Não atuação.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	7
1	CAPÍTULO 1: ORIGENS	11
2	CAPÍTULO 2: ATOR, NÃO-ATOR E APAGAMENTO DA ATUAÇÃO	16
2.1	Pixote: um longa-metragem, uma vida curta	17
2.2	Cidade de Deus: a eficiência do método	28
2.3	Tropa de Elite - Arte e vida: dois corpos no mesmo espaço	43
3	CAPÍTULO 3: ATUAÇÃO DE RISCO	53
3.1	Fotos: Fora de Controle	61
	CONCLUSÃO	64
	REFERÊNCIAS	68
	ANEXO: Entrevista com Fátima Toledo	72

INTRODUÇÃO

O objetivo deste trabalho de conclusão de curso é investigar o conceito da não-atuação no campo das artes cênicas, explorando suas conexões com o fenômeno do não-ator, recorrentemente utilizado no cinema. A questão do que aqui nomeio de “não-atuação” envolve procedimentos para a construção da personagem calcada na pessoa do ator, visando a uma interpretação o mais verossímil possível ou, em outras palavras, uma atuação capaz de esconder a construção. O objetivo é fazer com que o espectador tenha a ilusão de que a personagem vive de fato aquilo e não perceba que o ator finge que vive, para que o espectador veja "apenas" a pessoa, e "simplesmente" acredite nela, sem enxergar, numa outra camada, o intérprete. Quando me refiro ao “não-ator”, minha intenção é dissertar sobre as pessoas comuns, que não possuem contato algum com as artes cênicas, mas que são escolhidas, por meio de testes e subsequente preparação, para desempenhar importantes papéis, pelo simples motivo de serem na vida real bastante próximas das personagens fictícias.

A pesquisa pretende abordar essas e outras questões complementares evidenciando a dicotomia que o assunto contém. No caso do ator que se utiliza de técnicas de não-atuação para ser mais verdadeiro no papel, questionar até onde o preparador de elenco deve ir para atingir tal objetivo, em que casos o ator deve sair da sala de ensaios de um filme para experimentar sensações de uma situação real, enfim, até que ponto e de que maneiras um laboratório pode ser eficaz. Para um não-ator convidado a "ser" na tela grande o que ele é em sua própria vida, ou muito próximo a isso, pode ser maravilhoso ou desconcertante. De uma forma semelhante, para um profissional escalado para um papel num filme, no qual as condições da preparação envolvem o contato com procedimentos reais relacionados à personagem, dependendo do caso, pode ser extremamente gratificante ou perigoso e desconfortável. Devemos lembrar que, entre os profissionais e os não-atores, existem também os atores amadores, jovens ou não, que possuem um contato, ainda que inicial, com a arte de atuar, mas que são escalados levando em conta os mesmos aspectos e com procedimentos bem próximos aos citados anteriormente, no caso dos não-atores. Além da questão da atuação propriamente dita, o trabalho pretende ressaltar aspectos periféricos, como a vocação para o ofício de ator, e

como isso se dá a partir do possível desenvolvimento artístico de alguém que não pensava nisso até encontrar, numa oportunidade única, a chance de iniciar uma nova carreira, inusitada e, talvez, mais interessante e divertida do que a que poderia proporcionar seu universo na vida real. Mas qualquer um pode ser ator? Partindo da experiência inicial de um não-ator num trabalho profissional de destaque, como seguir posteriormente na carreira, de modo que não venha a representar sempre o "mesmo papel", ficando estigmatizado? Se na trajetória de um profissional isso já acontece com frequência, mais ainda na de um novato sem as referências e o acesso consciente a meios que o façam evoluir e ter a capacidade de convencer diretores e produtores de elenco de que ele é capaz de ser mais elástico, ou seja, de enfrentar papéis de humor e de drama, de se provar capaz em cada um dos veículos existentes (cinema, teatro e televisão). Isso, se este for o caso, pois devemos considerar que o ator não é obrigado a ser eclético e bem sucedido em todos os gêneros e veículos. Mas me parece que, em nossa realidade, quanto mais for, melhor. Quando penso em alguém que não o é, no Brasil, lembro de exceções como Glória Pires, cria da TV, que nunca atuou em teatro, mas, ainda assim, trabalha no cinema, e Wagner Moura, cria do teatro, que passou pela televisão em determinado momento e hoje faz praticamente apenas cinema, por escolha. Há ainda os atores de teatro que, por nunca terem conseguido maiores oportunidades em TV e cinema, não trabalham nestes veículos. Outros, porque são membros de grupos de teatro e lá se desenvolvem ao longo dos anos, sem realmente querer atuar em outros meios. A partir destas considerações, inevitavelmente surgem algumas perguntas: que caminhos deve-se trilhar para encontrar o aprimoramento e tornar-se realmente um profissional, com técnicas e conhecimentos suficientes? Terá um não-ator vocação para sobreviver aos altos e baixos da carreira ou, em outras palavras, sobreviverá aos "holofotes da fama" ou ao possível apagar deles, um dia? Possuirá alicerces psicológicos para tal? Quem o auxiliará nas agruras desta profissão que um dia foi considerada de vagabundos e prostitutas? Ele estudará para adquirir conhecimento sobre como se deram as primeiras manifestações teatrais, ou que tipo de rituais foram a mola propulsora para o desenvolvimento desta arte ou ainda qual a função social do ator e tantas outras questões que envolvem esta escolha? Note-se que não falo aqui de papéis coadjuvantes, periféricos. Muitas vezes estas escolhas são

feitas para os papéis centrais de um filme, criando oportunidade concreta para alguém que, posteriormente, talvez não sobreviva ao mercado.

No primeiro capítulo dissertaremos sobre a relação do movimento Neorrealista italiano, surgido em 1945, ressaltando sua importância como um dos pontos de origem desta tendência, e de como se estabeleceu a relação entre esse tipo de cinema e a escalação de seu elenco.

No segundo capítulo analisaremos três longas-metragens com preparação de elenco de Fátima Toledo. A partir dos filmes *Pixote - A Lei do Mais Fraco* (Hector Babenco, 1981), *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles e Kátia Lund, 2002) e *Tropa de Elite* (José Padilha, 2007), apontarei, basicamente, três questões: um não-ator mirim alçado ao posto de protagonista, no caso de *Pixote*, interpretado por Fernando Ramos da Silva; o caso dos atores amadores e não-atores de *Cidade de Deus*, abordando, principalmente, o desempenho de Leandro Firmino da Hora, como o traficante Zé Pequeno; e, finalmente, o caso de *Tropa de Elite*, em que atores profissionais foram preparados por meio de técnicas de não-atuação e também de treinamentos militares, ou seja, foram submetidos a práticas cotidianas na vida de um policial. Neste, farei uma análise sobre o trabalho do ator Wagner Moura, como Capitão Nascimento.

Além destes aspectos importantes e complementares entre si, trataremos também, num terceiro capítulo, de um caso vivenciado por mim, como ator, na série *Fora de Controle* (Daniel Resende e Johnny Araújo, 2012), com preparação de elenco de Luiz Mário Vicente (produção em parceria entre a Gullane Filmes e a Rede Record de Televisão). No que se refere a este caso específico, recordarei exercícios e técnicas a que fui submetido, junto aos meus colegas, para a interpretação da personagem do policial civil Brandão.

Apesar dos filmes e da série escolhidos envolverem policiais e bandidos num contexto de caos social, não me interessa aqui abordar o tema pelo viés polêmico da violência gerada pela desigualdade social, mas propor uma discussão sobre algo tão complexo que é a arte de atuar, com suas nuances de abordagens e métodos. Evidentemente, não será possível – mas seria útil e de grande valia – investigar os inúmeros filmes nacionais e internacionais que se utilizaram, ao longo das décadas, de escalações e técnicas semelhantes, com temáticas diversas: *Iracema, uma Transa Amazônica* (Jorge Bodanzky e Orlando Senna, 1975) , *A Lira do Delírio*

(Walter Lima Júnior, 1978), *Cidade Baixa* (Sérgio Machado, 2005), *O Céu de Suely* (Karim Aïnouz, 2006), *Jogo de Cena* (Eduardo Coutinho, 2007), *Filme Fobia* (Kiko Goifman, 2008) *Capitão Phillips* (Paul Greengrass, 2013), *Boyhood - Da Infância à Juventude* (Richard Linklater, 2014), entre tantos outros.

Os procedimentos usados nesta pesquisa basearam-se nos livros *Como Parar de Atuar*, de Harold Guskin, *Cinema - Entre a Realidade e o Artifício*, de Luiz Carlos Merten e *Cinema de Novo - Um Balanço Crítico da Retomada*, de Luiz Zanin Oricchio; nos filmes *Pixote*, *Cidade de Deus* e *Tropa de Elite*; na série *Fora de Controle*; em entrevista com a preparadora de elenco Fátima Toledo; em trechos das peças teatrais *A Tragédia de Hamlet — Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare e *A Gaivota*, de Anton Tchekhov; em matérias e entrevistas retiradas de diversas fontes da internet; em fatos verídicos de minha trajetória particular, como ator profissional desde 1992.

CAPÍTULO 1: ORIGENS

Tendo como representante mais ilustre o filme *Ladrões de Bicicletas* (Vittorio De Sica, 1948), o movimento Neorrealista italiano ganha destaque na história do cinema, principalmente por conta das inovações realizadas na época como, por exemplo, a utilização de locações, ao invés de estúdios, e também a aposta na escalação de atores não profissionais, que, por vezes, tinham até liberdade para se expressar em seus dialetos locais, como é o caso do filme *A Terra Treme* (Visconti, 1948). Possivelmente, pela primeira vez na história do cinema, um movimento de vanguarda preocupou-se em retratar a crua realidade de seus próprios espectadores. O movimento Neorrealista surgiu após o término da Segunda Guerra Mundial, em 1945, e teve fim no início da década de 1950, influenciando muitos filmes mundo afora, durante longo tempo. Numa Itália arrasada pelo conflito e com boa parte da população em estado crítico, os cineastas oficializaram um processo que já vinha ocorrendo antes mesmo da guerra, em que voltavam seus olhos para a realidade da população, suas dificuldades e seus valores, adotando um estilo semelhante ao de um documentário. Sente-se, por exemplo, a influência direta deste cinema no Brasil, na eclosão do Cinema Novo, nos anos 1960, movimento que tem como principal representante o baiano Glauber Rocha. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969) são três filmes paradigmáticos, nos quais uma crítica social feroz se alia a uma forma de filmar que pretendia romper radicalmente com o estilo importado dos Estados Unidos. Tal pretensão era compartilhada pelos outros cineastas integrantes do Cinema Novo, fortemente influenciados também pelo movimento francês Nouvelle Vague¹.

¹ Estética de cinema criada na França, em 1958, como reação contrária às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. A contraproposta eram filmes mais pessoais e baratos – o chamado “cinema de autor”. Seus principais representantes eram jovens críticos, reunidos ou inspirados pela revista *Cahiers du cinéma* (“cadernos de cinema”), criada pelo teórico André Bazin e considerada a bíblia da crítica à sétima arte. Depois de muito resenharem filmes alheios, se organizaram e fizeram os seus. Em comum, tinham o desejo por autonomia criativa, mas cada um retratou suas próprias questões pessoais e cotidianas.

Como destaca Luiz Carlos Merten (2003: p. 84):

O Neorrealismo não é só uma estética. É, também, e talvez seja principalmente, uma ética. Problemas do cotidiano - a fome, o desemprego, a dificuldade de sobreviver - foram os temas preferidos dos diretores neorrealistas. Era um cinema social. As angústias existenciais e metafísicas só começaram a surgir mais tarde, quando a Itália já conseguira se reerguer economicamente

Ladrões de Bicicletas, destacado aqui, apresenta a situação de muitos italianos que, depois da guerra, estavam desempregados. Antonio Ricci (Lamberto Maggiorani) é um deles, até o dia em que consegue um emprego como colocador de cartazes. Entretanto, para conseguir o trabalho, precisava de uma bicicleta, o que o fez penhorar objetos de casa para adquirir uma. A trama se desenrola a partir do dia em que sua bicicleta é roubada e, junto com seu filho Bruno (Enzo Staiola), ele a procura por toda Roma. O drama é capaz de transportar o espectador para a situação vivida por Ricci de maneira tão forte que os sofrimentos são refletidos em quem assiste. Foi um dos filmes mais premiados da época, com elenco formado por atores não profissionais. Lamberto Maggiorani (1909-1983) trabalhava numa fábrica em Roma quando foi escolhido por Vittorio De Sica para atuar em *Ladrões de Bicicletas*. Depois de rodar o filme, voltou a trabalhar na mesma fábrica sem imaginar que a fita se tornaria um sucesso mundial e um clássico do cinema. Saiu da fábrica e foi tentar a vida como ator, realizando mais de doze filmes, mas nenhum deles obteve sucesso como *Ladrões de Bicicletas*.

Da necessidade de retratar a vida como ela é no cinema, os cineastas do movimento Neorrealista inauguram a tendência que irá se repetir ao longo dos anos na história do cinema - a da utilização de não-atores, em detrimento da escalação de profissionais, além das características já citadas, como a maneira de filmar, mais ligada ao documentário. O marco inicial do movimento é o lançamento do filme de Rossellini, *Roma, Cidade Aberta* (1944-1945), rodado logo após a libertação de Roma, nitidamente influenciado pelo realismo poético francês. A "paternidade do termo" é de dúvida possibilidade: a primeira diz que seria de Umberto Barbaro quando chamou de "neorrealístico" o filme *Obsessão* (Luchino Visconti, 1943), do qual havia sido montador; e a outra possibilidade atribui o termo a Mario Serandrei, quando este usou em uma resenha do filme *Cais das Sombras* (Marcel Carné, 1938). Apesar de *Roma...* ter marcado o início do movimento, o primeiro filme daqueles dias é o documentário *Dias de Glória* (Giuseppe de Santis, Marcello

Pagliari, Mario Serandrei e Luchino Visconti, 1945) que traz cenas reais alternadas com cenas reconstituídas da ocupação nazi-fascista. Porém o filme foi exibido depois de *Roma...* O Neorealismo italiano, por características comuns entre as obras e por uma ideologia difundida entre seus realizadores, tanto estética quanto política, constitui um "estilo de época" do cinema. Teve lugar e tempo na Itália do final da Segunda Grande Guerra, em processo de "libertação" do regime fascista, como veículo estético-ideológico da resistência. Hasteava a bandeira da representação objetiva da realidade social como forma de comprometimento político. Seus temas protagonizados por pessoas da classe operária imersas em um ambiente injusto e fatalista, sempre encontrando a frustração na eterna busca por melhores condições de vida. Apesar de haver um certo consenso quanto às suas características, não existe uma delimitação exata quanto ao período de duração do movimento. Seguindo o paradigma observado na maior parte dos estilos estéticos da História da Arte e do Cinema, o nascimento dessa corrente aconteceu gradualmente, levando algum tempo até que se observasse o aparecimento de um filme genuinamente neo-realista. E, da mesma forma, sofreu uma decadência paulatina, sem um ponto delimitado de começo ou fim.

Certamente, no entanto, não seria possível falar de neo-realismo na Itália antes da decadência do regime fascista, que vigorou de 1922 a 1945. Esta, porém, não se limitava apenas a transformações de aspecto político, mas tinha um projeto estético abrangente e definido. O fascismo, muito além de puro fenômeno político, trazia consigo uma ideologia estética fincada em seus valores morais e sociais – e esta era, aliás, uma característica comum às manifestações de ideologias totalitárias. Entre as várias propriedades dessa ideologia estética, estava a representação da sociedade por meio de uma ótica moralista/positivista, muito mais adequada à legitimação do regime do que à realidade das massas. A consequência direta dessa visão de mundo foi a produção em larga escala (estimulada e apreciada pelo governo) de filmes melodramáticos, épicos, romanceados, construindo na tela uma representação um tanto distante da vida cotidiana da sociedade italiana. Um dos objetivos da geração neo-realista, posteriormente, seria a maior aproximação daquilo que acreditava ser a realidade do povo, para contrapor a essa "falsa imagem" da sociedade; os neo-realistas queriam apresentá-la, e não representá-la. O que essa vanguarda pretende colocar na tela é um registro da vida das pessoas,

no momento atual, contemporâneo à produção. Não interessava mais falar de tempos passados ou das tragédias folhetinescas. O cineasta neo-realista filmará a favela, a vila de pescadores, as ruas cheias de gente nos centros das cidades. A preocupação é com o *hic et nunc*, num dos momentos mais críticos da história da Itália, e dos jovens diretores acreditando no cinema como forma de expor os problemas - para que sejam resolvidos. Esse comprometimento com o "retrato da verdade" faz com que a geração que desponta a partir da invasão aliada, em 1944/45 seja identificada como um movimento que os críticos Pietrangeli e Barbaro apelidam de Verismo (do italiano vero, verdadeiro). O Neorealismo é percebido e nomeado enquanto os filmes estão sendo feitos, ou seja, o estilo é identificado no mesmo momento de sua produção artística, e não posteriormente. No mínimo, isso significa que a Itália notou que algo de diferente estava sendo feito.

Luchino Visconti, com seu filme *Obsessão*, lançou a primeira pá na construção desse movimento. Adaptando o romance *The Postman Always Rings Twice* (*O Carteiro Sempre Toca Duas Vezes*), do norte-americano James Cain, o diretor conseguiu retratar um país de contrastes, que destoava da representação estilizada então dominante. Isso chocou os censores que, mesmo tendo aprovado anteriormente o roteiro, engavetaram a produção, até que o próprio Duce o tivesse visto – e apreciado.

Roberto Rossellini, ainda durante a guerra — e, mais especificamente, no próprio campo de batalha — filma *Roma, Cidade Aberta*, inserindo registros de combates verdadeiros junto à dramatização. Rodado clandestinamente, como a própria resistência dos Partidários, o filme situa-se num limiar entre encenação e documento histórico. É, ainda, peça de propaganda contra o regime agonizante. No ano seguinte, realiza *Paisà*, cujos seis episódios acompanham o trajeto dos "libertadores", do Sul para o Norte, retratando a convivência entre italianos e aliados estrangeiros (com pessoas atuando nos papéis delas mesmas), com seus conflitos e choques inevitáveis.

Em *Alemanha, Ano Zero* (1947), Rossellini visita a outra nação derrotada (e destroçada), a Alemanha, para mostrar uma realidade semelhante à da Itália. Submetidos novamente a uma ocupação, a restrições e a toda sorte de privações, os alemães violam os valores éticos mais primários por causa da fome, e Rossellini espelha neles a própria crise italiana. Além desses, a "base teórica" do movimento

deveu muito ainda a Cesare Zavattini, que adaptou e roteirizou vários dos filmes, e ao produtor/diretor Giuseppe Amato, que saiu da produção ativa do período fascista para patrocinar as experiências ousadas da geração neorrealista.

Mas é com Vittorio De Sica que o Neorrealismo produz uma das obras mais expressivas e emblemáticas de sua estética. O filme *Ladrões de Bicicletas* (1948) contém os principais elementos do filme neorrealista: a temática dos problemas sociais, a criança, os atores iniciantes ou desconhecidos, a ambientação *in loco*, a ausência de apelos técnicos ou dramatúrgicos e, ao mesmo tempo, um intenso conflito na trama (também escrita por Zavattini). Pela história do homem recém-empregado que tem seu instrumento de trabalho – a bicicleta – roubado e, assim, ameaçado de perder o emprego, De Sica emoldura um quadro da classe trabalhadora urbana de então, assombrada pelo desemprego.

CAPÍTULO 2: ATOR, NÃO-ATOR E APAGAMENTO DA ATUAÇÃO

A escolha dos atores Fernando Ramos da Silva, Leandro Firmino da Hora e Wagner Moura, centrais em cada um dos filmes destacados, se dá não somente por isso, mas também por retratarem experiências dicotômicas interessantes ao tema da pesquisa. No primeiro caso, Fernando, um menino de rua que é alçado ao posto de revelação do cinema nacional, mas não consegue seguir com a carreira de ator, voltando para a precariedade de sua vida na periferia de São Paulo, até que se envolve com a criminalidade e morre precocemente. No segundo, um jovem de 23 anos, morador da Cidade de Deus, comunidade carente da cidade do Rio de Janeiro, da mesma forma é catapultado à fama imediata, após o primeiro filme. Porém, a diferença para com Fernando é que, neste caso, conseguiu continuar e trabalha até hoje, mesmo sem bases acadêmicas, fixando-se na cena como mais um ator brasileiro. E, no caso de Moura, trata-se de um excelente ator profissional que se entregou à uma preparação exaustiva, nos campos físico e emocional, ensaiando e atuando no tênue limiar entre a ficção e a realidade e que, também por isso, foi recompensado, até conquistar fama internacional.

2.1 Pixote: um longa-metragem, uma vida curta

Em *Pixote – A Lei do Mais Fraco*, o diretor Hector Babenco construiu um cruel retrato da realidade nas ruas de São Paulo, em que crianças entram em contato com um mundo de crimes, prostituição e violência. Fernando Ramos da Silva, menino muito pobre, tornou-se ator ao ser escolhido para viver a personagem Pixote. O garoto de 10 anos foi considerado uma revelação e o filme, muito premiado no Brasil e exterior. Depois do filme, Fernando tentou continuar a carreira no Rio de Janeiro, contratado pela TV Globo e participando da telenovela *O Amor é Nosso*, em 1981. Porém, foi demitido em pouco tempo por não conseguir decorar os textos, já que era semi-alfabetizado. Fernando nunca mais se destacou, fazendo apenas pequenas participações nos filmes *Eles não usam Black-tie* (Leon Hirszman, 1981), e *Gabriela, Cravo e Canela* (Bruno Barreto, 1983). Voltou a Diadema (região do ABCD paulista), sempre na esperança de reconquistar o posto de ator, mas acabou retornando à sua antiga vida, em um ambiente de total miséria e precariedade. Então, se envolveu com a criminalidade. Parte disso se deve à influência dos irmãos. Foi preso outras duas vezes, uma por assalto e outra por porte ilegal de arma. Disse em uma entrevista que muitas vezes fora perseguido por policiais porque eles não distinguiam a imagem da personagem e a do ator. Logo após um outro suposto assalto, aos 19 anos, Fernando foi assassinado por policiais da Rota, em 1987. O jornalista Caco Barcellos entrevistou três mulheres que viram Fernando Ramos da Silva ser alvejado por homens da Rota. Nenhuma delas confirmou a versão oficial de troca de tiros e tampouco viram o rapaz armado. As três fontes disseram ter ouvido dos policiais: "dessa vez você não escapa, Pixote!" A dona da casa na qual Fernando foi alvejado confirmou a seguinte narrativa: ele se escondeu no porão da casa dela, três policiais da Rota o encontraram e o tiraram debaixo de uma mesa. Ele pediu "por favor, não me mate, tenho uma filha para criar." Morreu com oito tiros. Sua esposa, Cida Venâncio, escreveu o livro *Pixote Nunca Mais*, que inspirou o filme *Quem Matou Pixote* (José Joffily, 1996), que conta a curta trajetória de Fernando Ramos da Silva como ator e como pessoa. No filme, Fernando foi vivido pelo ator Cassiano Carneiro.

Depois de uma ronda policial, crianças de rua – incluindo Pixote (Fernando Ramos da Silva) – são enviados para um reformatório de delinquentes infanto-

juvenis (na época, a FEBEM – Fundação do Bem Estar do Menor). A prisão é uma escola infernal, onde Pixote cheira cola como fuga emocional para as constantes ameaças de abuso e estupro. Logo fica claro que os jovens criminosos são apenas joguetes para os sádicos guardas da FEBEM e para seu diretor. Quando um menino morre por abuso físico por parte dos guardas, estes procuram jogar a culpa do assassinato em outro menino, o Garotão (Cláudio Bernardo), amante de Lilica (Jorge Julião), um garoto homossexual. Convenientemente, o amante de Lilica também "morre", com a ajuda dos guardas. Logo depois, Pixote, Chico (Zenildo Santos), Lilica e seu novo amante Dito (Gilberto Moura) encontram uma oportunidade de fugir da prisão. Primeiro eles tentam permanecer no apartamento de Cristal (Tony Tornado), um ex-amante de Lilica, mas quando surgem tensões entre eles e Cristal, o grupo vai para o Rio de Janeiro para fazer uma negociação de cocaína com uma *stripper* conhecida por Débora (Elke Maravilha). Chegando lá, porém, eles acabam sendo passados para trás pela *stripper*, que acaba matando Chico e sendo esfaqueada por Pixote, o primeiro assassinato cometido pelo menino. Eles encontram Sueli (Marília Pêra), uma prostituta abandonada pelo seu cafetão, que acabara de fazer um aborto clandestino. Juntam-se a ela para roubar os clientes da prostituta durante os seus programas, mas o clima tensiona quando Dito e Sueli ficam atraídos um pelo outro, causando profundo ciúme em Lilica, que acaba abandonando o grupo quando presencia Dito e Sueli fazendo sexo. O esquema do roubo dá errado, pois um americano que vai fazer um programa com Sueli reage inesperadamente quando Dito anuncia que vai assaltá-lo. A vítima reage e Pixote, ao tentar acertar o americano, erra e acaba matando Dito, para desespero de Sueli. O americano também é morto por Pixote. Desolados, Pixote e Sueli estão agora sozinhos no mundo. O menino tenta buscar o carinho de Sueli, procurando nela a figura de uma mãe, mas ela o rejeita e o manda embora. Ele, então, guarda sua pistola, e sai. É visto andando por uma linha ferroviária, se afastando até ir desaparecendo na distância.

O crítico de cinema Roger Ebert, do jornal *Chicago Sun-Times*, considera o filme um clássico, e, na época, escreveu:

Pixote predomina neste trabalho de Babenco, que mostra um olhar áspero de uma vida que nenhum ser humano deveria ser obrigado a levar. E o que os olhos de Fernando Ramos da Silva, o jovem ator, nos mostra, não é para nos machucar, nem para nos acusar, assim como não mostra arrependimento - mostra apenas a aceitação de uma realidade diária desolada.

Concordo com o ponto de vista de Ebert, quando destaca que o olhar que Fernando nos mostra, por meio de Pixote, não nos machuca nem acusa. Ele também não se arrepende da vida que leva, mas apenas a aceita. A espontaneidade e a ingenuidade que ele revela contribuem para a aceitação imediata do espectador, e este fenômeno se dá porque seu olhar na vida era assim, num universo bastante semelhante ao do retratado no filme.

Como se diz, os olhos são as “janelas” da alma. Como ator, muitas vezes construo ou descubro a personagem a partir do olhar. Mas, em meu caso, este olhar é escolhido a partir de prévia observação de outras pessoas, próximas à realidade psicológica ou social da personagem que estou criando, numa fase laboratorial. Trata-se de um inevitável misto entre o meu olhar e o que acho que a personagem possui: se tem soberba ou é intimidada, se tem ou não forte auto-estima, se é patrão ou empregada, rica ou pobre, entre outros exemplos. É como se este olhar escolhido, que obviamente é meu em algumas situações da vida, servisse à personagem como alicerce fundamental, sem esquecer as nuances que devem coabitar com ele. Por exemplo: o olhar de um bandido pode ter como base a soberba, a auto-estima fortalecida, o destemor, mas, em determinada passagem da história, também revelar o medo. Mas, ainda assim, a base da soberba, prepotência ou destemor perante à morte permanece numa camada subliminar, para que a personagem esteja sempre ativa e não se revele outra a cada mudança de estado. Essa técnica, se assim podemos chamar, preocupa-se em demonstrar a complexidade inerente a todo ser humano. No caso de Fernando, a complexidade deste olhar já estava nele, já pertencia a ele, e ele apenas emprestou à personagem. Por isso mesmo não detectamos a construção, não temos espaço, enquanto espectadores, para que a percebamos, como acontece com alguns atores medíocres ou com bons atores mal dirigidos. Outro aspecto relevante é que, desta

forma, também não percebemos maniqueísmo. O bem e o mal coexistem em Pixote, como em qualquer pessoa, e isso nos aproxima dele.

A crítica Pauline Kael ficou impressionada com o filme pela sua qualidade como documentário da vida real com uma dose de realismo poético. Ela escreveu:

As imagens de Babenco são realistas, mas o seu ponto de vista é chocantemente lírico. Escritores sul-americanos, como Gabriel Garcia Marquez, parecem ter um perfeito e poético controle da loucura, e Babenco também tem este dom. Artistas sul-americanos tem que tê-lo, para poderem expressar a textura da loucura cotidiana.

Aqui, a crítica expõe outro aspecto importante do filme: seu lado documental - assim como nas produções neorrealistas do cinema italiano - apesar de embebido de certo lirismo poético, que Kael compara à literatura de Garcia Marquez. Neste ponto, há que se tecer loas também ao roteiro, que vai desvendando, sem ansiedade, o cotidiano destes meninos pobres e as circunstâncias que os levam à criminalidade.

Vincent Canby, crítico de cinema do *The New York Times*, gostou da atuação e da direção do drama, e escreveu:

Pixote, terceiro longa-metragem de Hector Babenco, diretor brasileiro nascido na Argentina, é um ótimo filme, intransigentemente cruel, sobre os meninos de rua de São Paulo, em particular sobre Pixote. As performances dos atores são boas demais para serem verdade, mas o Sr. da Silva e a Sra. Pêra são esplêndidos. Pixote não é para os fracos de estômago. Muitos dos detalhes são difíceis de serem deglutidos, mas o filme não é pretensioso. O Sr. Babenco nos mostra o fundo do poço, e como ele é um artista, nos faz acreditar nisto e em que todas as possibilidades foram perdidas.

Canby destaca as atuações de Fernando Ramos da Silva e Marília Pêra. Destacaria também as de Jardel Filho e Elke Maravilha. Mas aqui me chama atenção o trecho “boas demais para serem verdade”, em relação à atuação dos atores. Obviamente, ele o usa para expressar que se surpreende com elas, como se fosse improvável que tantas crianças e jovens pudessem contar de maneira crível uma história tão pesada. Ponto para Fátima Toledo. Em busca de material para o filme, Babenco foi algumas vezes à FEBEM. Em uma das visitas, passando pela porta entreaberta de uma das salas, viu uma moça e um grupo de meninos. “Fátima Toledo fazia um trabalho de terapia ocupacional com os meninos-problema da FEBEM”, recordou Babenco, certa vez, na sala de sua produtora. “Percebi que ela

poderia me ajudar com as crianças do filme”. De início, Fátima estudou Stanislavski, procurando no método do ator e diretor russo exercícios para passar aos meninos, mas não obteve progresso. Era difícil para as crianças, recrutadas depois de testes em bairros da periferia de São Paulo, se habituarem às ideias de personagem e roteiro, e os prazos começavam a apertar. Depois de algumas abordagens por meio da leitura de *O Pequeno Príncipe* e idas ao Jardim Zoológico para a pesquisa detalhada do comportamento de animais, ela decidiu que não haveria roteiro nem personagem. A solução encontrada foi fazer com que os meninos fossem eles mesmos, agissem e falassem da forma que sabiam. E constatou que a fala deles muitas vezes é mais completa do que a criada por qualquer roteirista. Assim, seu método começava a surgir, não a partir de uma teoria, mas de uma necessidade.

Interessante por se tratar de um caso típico de hibridismo entre a vida e a arte, esta região delicada, tênue, incerta, nem uma nem outra ou as duas, sobrepostas, o que me parece vir ao encontro da trajetória e do pensamento de Fátima Toledo. Mas, reconhecendo o bom resultado do filme, ficam as perguntas: será que o cinema tem o direito de se utilizar de qualquer recurso para soar verdadeiro? Não seria por uma boa causa, ou seja, o cinema cumprir seu papel social, tocando nessa ferida da melhor maneira possível? Por outro lado, o diretor e a equipe teriam a responsabilidade sobre o futuro de Fernando, depois do filme? Assim como no caso de *Ladrões de Bicicleta*, uma criança é utilizada para cativar o espectador. Mas como não fazê-lo, se o roteiro de *Pixote* é sobre uma criança? Seria possível escalar uma criança que não morasse nas ruas, mas que viesse de um curso de teatro infantil das classes média ou alta? Teria ela vivência, tempo ou preparação suficientes para atuar num nível de verticalidade desses?

Na edição do jornal *Notícias Populares*² de 11 de março de 1982 foi reproduzida a indignação de Josefa Carvalho da Silva, mãe do então mais novo astro do cinema:

É um absurdo que o meu menino, o Fernandinho, tenha sido o ator principal de um filme que está rendendo muito dinheiro aqui e no exterior sem que sua vida seja melhorada em nada. Há dias em que temos dificuldades até para comer. Hoje não houve nem pão para as crianças.

Ainda na mesma edição, o jornal abriu espaço para a argumentação de Hector Babenco:

Já esperava um desfecho dessa natureza. Eu não sou pai do Fernandinho e nem tenho por que adotar uma atitude paternalista. Um contrato foi formado e seguido escrupulosamente por nossa parte. Se o Fernandinho veio de uma favela e voltou para uma favela, isso não é culpa minha.

Já Fátima Toledo disse:

Durante muito tempo me senti responsável pelo Fernando. A imprensa não o chamava de Fernando, mas de Pixote; pessoas batiam nele, diziam que ele não era o Fernando, mas sim o Pixote. Ele me ligava chorando. Depois, na Globo, alguns atores olhavam torto para ele, o maltratavam. (informação verbal)³

Toledo contou ainda que, com o tempo, entendeu que "o destino dele seria o mesmo com ou sem o *Pixote*, mas que o filme fez com que "cumprisse sua missão com um pouco mais de poesia". A experiência deixou uma lição: "agora, quando fazemos um filme, está claro que não estamos formando atores", disse. Em entrevista exclusiva para este trabalho, ao ser indagada sobre de que maneira poderia um preparador de elenco auxiliar um não-ator a seguir na carreira, Toledo respondeu: "eu creio que aqui não é o preparador de elenco, é o desejo do ator, ou não, de seguir na carreira. É a sua paixão; se a sua paixão for essa, ele segue." É evidente que não se pode culpar a preparação de elenco ou a direção de *Pixote* pela morte de seu intérprete. Todavia é preciso que se diga que, se para um ator formado já é difícil ter de "conviver" com certas personagens, imagino que para uma criança

² Notícias Populares, também conhecido simplesmente como NP, foi um jornal que circulou em São Paulo entre 15 de outubro de 1963 e 20 de janeiro de 2001 e era conhecido por suas manchetes violentas e sexuais. É considerado até hoje "sinônimo de crime, sexo e violência". Seu slogan era "Nada mais que a verdade". O jornal era publicado pelo Grupo Folha, mesma empresa que publica os jornais Folha de São Paulo e Agora São Paulo e publicava o jornal Folha da Tarde.

³ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Emílio Fraia, para a Revista Piauí, Ed. 28 - Sessão Questões de Interpretação, em Janeiro de 2009. A matéria intitula-se "Como não ser ator".

que teve contato com sexo, drogas e violência nas cenas - deva ter sido um tanto quanto difícil ou desconfortável, ao mesmo passo que instigante ou excitante, certamente não adequadas à sua idade. E depois? O que resta no pensamento do pré-adolescente semi-analfabeto que sonha com a continuidade da fama e com a possibilidade de ajudar sua família a ter alguma perspectiva de felicidade, quando sente este sonho ruir? Tais pessoas respondem a estímulos lançados pela direção sem, no entanto, possuírem as ferramentas básicas para o desenvolvimento de suas carreiras após um primeiro sucesso no cinema. Acredito que este é um dos motivos pelos quais muitos deles não conseguem seguir adiante, ou não conseguem repetir o mesmo desempenho no teatro, por exemplo, onde é necessária justamente a "repetição" da atuação em inúmeras sessões, para variados tipos de público. Ou na telenovela, onde é preciso perspicácia, rapidez e técnicas de memorização do texto, entre outras características, como saber se colocar para a câmera. O cinema precisa de apenas um *take*, e, neste caso, é o diretor que pode repetir a cena quantas vezes precisar até conseguir o *take* mais próximo do ideal ou "real", aquele em que o ator parece estar possuído pelos gestos, sentidos e ações da personagem, de maneira que tudo flui naturalmente. Ele pensa como a personagem e, concomitante à fala, age, e não determina nada, mas deixa-se levar pelo fluxo vivo deste outro, que, ao mesmo tempo, é ele, mas sempre diferente a cada personagem.

Ainda que com elenco desnivelado, o filme é tocante no que diz respeito à mostra nua e crua da vida, à verdade da condição das crianças retratadas (num misto de inocência e maldade), em direção ao destino inexorável e cruel da criminalidade urbana, ferida aberta e real na tela do cinema. Um dos precursores de *Cidade de Deus*, se não o mais importante neste sentido, o filme, em formato documental, tenta quebrar a barreira que separa o real da ficção, como deixa claro o próprio Babenco no início da película, entre as pobres casas da comunidade paulistana onde vivia com nove irmãos o ator principal, Fernando, que aparece com sua mãe num dos *takes*, já um pouco mais velho. Trata-se de uma espécie de prólogo onde o diretor aponta a grave questão social, na qual um sem número de crianças são geradas, ininterruptamente, para depois viverem abaixo da linha da pobreza, em condições paupérrimas, diante da impotência de seus parentes, ressaltando a questão da maioridade penal, que desemboca nas crianças que praticam delitos e prostituem-se em troca de dinheiro para a sobrevivência.

Curiosamente, não se contenta apenas em começar a história, mas faz questão de deixar claro que os atores mirins que aparecem no filme vivem em meio àquela realidade, como se o cinema os trouxesse para a luz, ainda que fugaz, dos refletores do *set*. Assim, assume a proposta do filme, a de que a ficção se aproxime o mais que possível da vida real.

Em relação ao desempenho dos atores, tentarei me fixar na figura de Fernando, mas não sem antes comentar como é gritante a diferença de verdade cênica entre atores do peso de Marília Pêra e Jardel Filho e um menino como Gilberto Moura, intérprete de Dito (um dos amigos de Pixote) – numa atuação insegura e forçada – ou de outros papéis menores, alguns em pequenas participações, mas que comprometem a veracidade de determinadas cenas. Guardando as devidas diferenças entre a montagem frenética dos nossos dias em relação a um cinema mais lento e reflexivo do início dos anos 1980, *Cidade de Deus* é bem mais harmonioso em se tratando de elenco, o que prova que o método de Fátima Toledo ganha abrangência ao longo dos anos, assim como a figura do preparador, como ela mesma ressalta: "Hoje, tenho espaço para discutir aspectos do roteiro; os meus atores podem criar cenas que não estão no roteiro. O Brasil me deu essa possibilidade. Lá fora, é difícil o preparador ir para o *set*."⁴ No roteiro original de *A Casa de Alice* (Chico Teixeira, 2007), havia uma cena em que uma personagem se refugia na área de serviço e prepara um veneno para dar à adolescente que está de caso com o seu marido. Depois, no que seria uma reviravolta interna, desiste de dar o veneno. Fátima questionou:

Para quê? Vai ser um caminho complicado. Mostrar alguém que pensou em matar e desistiu. Por que tudo isso? Por que essa pessoa não explode de uma vez e não coloca toda sua dor em cima da outra personagem? Não é que estivesse mal escrita, é que levantando a cena a gente vê que não funciona. (informação verbal)⁵

O diretor Chico Teixeira concordou em eliminar a cena do envenenamento.

Voltando a *Pixote*, agora focando na atuação de Fernando Ramos da Silva, o que mais guardo depois de ver o filme é seu extremo carisma associado a uma expressão totalmente adequada para a personagem, que vai descortinando o mundo

⁴ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Emílio Fraia, para a Revista Piauí, Ed. 28 - Sessão Questões de Interpretação, em Janeiro de 2009. A matéria intitula-se 'Como não ser ator'.

⁵ Idem

entre sonhos e pesadelos, por meio do olhar doce e curioso de uma criança exposta ao perigo, condicionada a miserável estado de solidão e pobreza que o faz mergulhar na criminalidade. Quando se trata de cenas semi-improvisadas, nas quais os olhares determinam o tempo entre as falas ou ações, vemos um Fernando espontâneo e sincero, contracenando com os estímulos dados pelos parceiros de cena – e isso fica mais notório e tocante quando está em cena com Marília Pêra – culminando na belíssima sequência que antecede o fim, quando Sueli expulsa Pixote de casa, num rompante, após tê-lo acalentado como sua mãe, ele com a boca em seu mamilo, entre o bebê e o homem. Me chama atenção também, nas cenas de violência explícita, a forma pela qual o protagonista conduz, "no fio da navalha", ou seja, entre a diversão e a dureza, um assalto a mão armada. O que mais me dá prazer como espectador – e também enquanto ator – é ver, mesmo nos adultos, uma atuação entre a brincadeira e a seriedade. Parece-me que quanto mais o ator preserva a sua "criança", ou quanto mais dá vazão a seu espírito "brincante", mais se aproxima da vida. E Fernando, talvez intuitivamente, assim o faz. E o faz pelo fato de *ser* criança. Contudo, em outras passagens, aproxima-se – sem, no entanto, comprometer as cenas – de registro mais formal como de outros meninos. Pois não basta agir como se fosse na vida. Acionada a câmera, o comportamento tende a mudar. Naturalmente, pois é um corpo estranho à vida real. Sem falar na iluminação, nos cenários, no equipamento técnico e em todos os profissionais envolvidos. Por mais que haja carisma e inocência, próprias de uma criança de 10 anos, é notória a falta de técnica em algumas passagens, ou na forma de dizer o texto, utilização de pausas, nuances e sutilezas que são importantes para o envolvimento do espectador com o drama retratado. E, sem técnica e experiência – com o agravante de nos referirmos a uma época em que o filme ainda era revelado em caríssimas películas, sem a liquidez e a praticidade de uma câmera digital dos dias atuais – fica-se mais à mercê dos imprevistos, para o bem e para o mal, fato que talvez não garantisse a eficácia do fenômeno do não-ator em detrimento da escolha de um profissional. Porém, aqui, esbarramos num aspecto específico: trata-se de uma criança e nenhuma criança terá estofo, por mais que já seja uma estudante de teatro. Neste caso, então, parece até óbvia a escolha por um menino que já conhecia realidade mostrada no filme. Daí a tornar-se ator de fato, lá se vai um abismo largo e fundo.

Lembro-me de um caso ocorrido em minha carreira, na gravação de um casamento na novela *A Padroeira* (Rede Globo, 2001). Todo o elenco estava na igreja. A cena, clássica: Uma mulher invade a igreja na hora do “sim” e, gritando, com um bebê no colo, diz que o noivo não pode se casar, pois já é casado com ela e aquela criança é filha deles. Uma cena que envolve muita gente, muito equipamento, microfone do diretor amplificado no ambiente, calor. A cena foi repetida por volta de sete vezes. A cada uma, a criança berrava, chorando, toda a vez que a atriz, depois de entrar correndo com ela nos braços, gritava o texto, a plenos pulmões. Elenco e equipe foram, aos poucos, se incomodando com aquela situação. Então, a mãe, ali também presente, aflita, diz: “Coitadinha...Mas é importante para o futuro dela”. Ou seja, a mãe, em troca de um cachê, certamente baixo, coloca a filha, um bebê ainda, numa situação dessas. E como sabe que ela, no futuro, escolherá ser atriz? Não seria apenas uma situação pontual, por se tratar de um bebê? E, mesmo que ela se torne uma atriz, essa cena não contará em nada no seu currículo. Por outro lado, a produção da cena exige um neném de verdade. Mas será mesmo preciso? Neste caso específico, a novela não poderia usar um boneco envolto em panos e depois utilizar um efeito de choro na edição? Existe uma distância entre filmes de ficção com características documentais e telenovelas, no que tange a questão da necessidade da verdade nua e crua. Penso que é preciso usar o bom senso para verificar o que realmente se faz necessário a uma cena antes de escalar o elenco, pois “cada caso é um caso”. Se o que determina o ingresso de uma criança no mundo das artes cênicas é apenas o desejo dos pais, é preciso que haja cautela e discernimento. Não se pode dar o mesmo peso de uma campanha publicitária de iogurte a uma cena da morte de uma criança numa dramaturgia cinematográfica, por exemplo. Recentemente, participei das filmagens da segunda temporada da série *Conselho Tutelar*, na Rede Record. Lá, tive a oportunidade de conferir de perto vários tipos de fenômenos, tais quais: crianças que atuam “brincando”, o que é muito saudável para a eficácia da verdade e da espontaneidade pedidas pela cena, tais como para as relações com os colegas; crianças que se acham “adultas” e – pior – celebridades, obviamente uma péssima situação para a direção e para o elenco. Já entre os adultos, atores profissionais escalados para cenas pequenas, mas importantes, onde as atuações sinceras e sérias são fundamentais para não cortarem o fio condutor na relação com o espectador e, finalmente, atores amadores

adultos escalados para mínimas participações, não menos importantes – mesmo que muitas vezes sem fala –, que não conseguem relaxar e, por conseguinte, registrar e absorver os estímulos da direção, tornando essa tarefa uma das mais árduas. E a mim parece claramente que aconteceram estes mesmos tipos de fenômenos em *Pixote*. Importante ressaltar que neste trabalho, diferentemente do filme citado, não houve preparação prévia, apenas escalagens baseadas em testes com câmera.

Segundo Fátima Toledo:

Quando iniciamos um projeto somos todos marinheiros de primeira viagem, pelo menos, no que diz respeito a este universo no qual transitaremos. O ator sempre traz consigo uma habitual instrumentação, e o ator iniciante (ou não ator) apenas uma grande expectativa em relação ao desconhecido (atuação). Passo então ao trabalho de unificação do grupo, partindo do princípio de que todos se revelem para “revelarem” seus personagens. Neste lugar, os dois são absolutamente iguais, uma vez que o ponto de partida são eles, e sua verdade em um universo fictício, o filme. (informação verbal)⁶

Desta forma age a preparadora, inteligentemente, visando à harmonia e à sintonia entre partes, originalmente desiguais ou até mesmo opostas entre si, para tentar equalizar as interpretações, fato que, sob meu ponto de vista, é ineficaz no filme em questão.

Opina também sobre a influência e a contribuição do ator para com o não-ator, e vice-versa:

O ator já vem comprometido com sua imagem, seu histórico, enquanto o não-ator tem certo frescor, sem vícios ou instrumentações anteriores, o que auxilia o ator no desprendimento de seus códigos. O ator contribui com seu conhecimento do universo cinematográfico, possibilitando ao iniciante (não ator) se sentir mais seguro e à vontade em cena. É uma mistura sadia. (informação verbal)⁷

Foram precisas quase duas décadas para que Toledo lapidasse seu método, fazendo outros trabalhos não tão vistos e reconhecidos quanto esse ou o próximo filme a ser abordado. Entre um e outro não esmoreceu, perseverando e acreditando na força de seu trabalho, que começava a impulsionar e consolidar sua carreira.

⁶ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

⁷ Idem

2.2 Cidade de Deus: a eficiência do método

O filme começa mostrando galinhas sendo preparadas para o almoço. Uma delas escapa e é perseguida por bandidos armados. A galinha para entre os bandidos e um jovem chamado Buscapé (Alexandre Rodrigues), que acredita que a gangue quer matá-lo. O filme volta 10 anos no tempo, quando Buscapé conta como ele foi parar naquela situação. O principal personagem do filme *Cidade de Deus*, baseado no livro homônimo de Paulo Lins, não é uma pessoa. O verdadeiro protagonista é o lugar. Cidade de Deus é uma favela que surgiu nos anos 1960, e se tornou um dos lugares mais perigosos do Rio de Janeiro, no começo dos anos 1980. Para contar a história deste lugar, o filme narra a vida de diversas personagens, todas vistas sob o ponto de vista do narrador, Buscapé. Este, um menino pobre, negro, muito sensível e bastante amedrontado com a ideia de se tornar um bandido; mas também, inteligente suficientemente para se resignar com trabalhos quase escravos. Buscapé cresceu num ambiente bastante violento. Apesar de sentir que todas as chances estavam contra ele, descobre que pode ver a vida com outros olhos: os de um artista. Acidentalmente, torna-se fotógrafo profissional, tarefa que o libertou. Buscapé não é o único que faz a história acontecer; não é o único que determina os fatos principais. No entanto, não somente sua vida está ligada aos acontecimentos da história, como, por meio da sua perspectiva que entendemos a humanidade existente, em um mundo aparentemente condenado por uma violência infinita.

Antes de *Cidade de Deus*, Fernando Meirelles e Kátia Lund filmaram um curta-metragem como teste. Apenas depois a escolha de elenco foi concluída. A mais marcante foi a de Leandro Firmino da Hora, como Zé Pequeno, descrito como quieto, mas que interpretou uma personagem ultraviolenta e psicótica. O único ator que possuía grande experiência era Matheus Nachtergaele, que interpretou a personagem coadjuvante Cenoura. A maioria dos atores era constituída por verdadeiros moradores de favelas do Rio de Janeiro, porém muitos já faziam teatro amador em suas comunidades, como, por exemplo, os atores do grupo teatral *Nós do Morro*⁸. Setenta por cento dos atores escolhidos para *Cidade de Deus* eram da

⁸ Projeto social do Morro do Vidigal, fundado em 1986 e liderado pelo ator e diretor Guti Fraga. Forma atores e técnicos. Um trabalho voltado para a inserção de jovens no mercado artístico, abrindo possibilidades reais de competição.

trupe. De acordo com Meirelles, atores amadores foram usados por dois motivos: a falta de atores profissionais negros disponíveis e o desejo de autenticidade:

Hoje posso abrir um teste para 500 atores negros, mas há apenas 10 anos essa possibilidade não existia. Tinham no Brasil três ou quatro atores negros jovens e, ao mesmo tempo, eu sentia que atores da classe média não conseguiriam fazer aquele filme. Eu precisava de autenticidade. (informação verbal)⁹

Outro fator determinante foi a escolha por atores desconhecidos, no intuito de que o espectador enxergasse apenas uma pessoa, e não um ator trabalhando. Por conta disso, entre a escalação e o início das filmagens, Matheus Nachtergaele quase foi dispensado, pois ficou conhecido do grande público por meio de outros trabalhos, antes desse ser lançado. Para fazer a seleção do elenco foram realizadas mais de duas mil entrevistas. Desde 2000, muitas crianças e adolescentes foram escolhidos e colocados em oficinas de atores por vários meses. Ao invés de métodos mais tradicionais como, por exemplo, estudar teatro e ensaiar as cenas, Fátima Toledo focou em ensaiar cenas de guerras urbanas autênticas, como tiroteios. Muito material veio de improvisação, o que gerou uma atmosfera mais verdadeira. Assim, um elenco sem experiência foi levado a atuar naturalmente. Após as filmagens, a equipe não quis deixar o elenco voltar para suas antigas vidas na favela. Grupos de ajuda foram criados para auxiliar os novos atores envolvidos na produção a construir um futuro mais promissor.

Segundo Fernando Meirelles, sobre o *Nós do Cinema*¹⁰:

Quando ainda estávamos planejando o filme, sabíamos que não poderíamos simplesmente acabar a filmagem, depois de um processo de quase um ano, e dizer "tchau" para a rapaziada. Não tínhamos certeza a respeito do que faríamos exatamente, mas era fato que manteríamos o contato com eles. Após o término de *Cidade de Deus*, passamos a promover encontros com todo elenco em palestras e bate papos. Kátia Lund acabou motivando o grupo e, ao lado deles, transformou esses encontros num projeto que teria vida mais longa. (informação verbal)¹¹

Cidade de Deus é um marco na história do cinema nacional e na carreira de Fátima Toledo, considerada a primeira *coach* do Brasil, que confirma, neste filme, a

⁹ Fernando Meirelles, quando participou de debate na Assembléia Legislativa do Ceará, comemorando os 10 anos do filme "Cidade de Deus", evento organizado pelo Cine Ceará em 2012.

¹⁰ Organização não governamental (ONG) criada pelos cineastas Fernando Meirelles e Kátia Lund, durante as filmagens de *Cidade de Deus*.

¹¹ Fernando Meirelles, em entrevista concedida a Luís Alberto Nogueira, para a Revista Monet, em 2007.

eficácia de seu método e, conseqüentemente, a necessidade e a importância dos preparadores de elenco. Vemos em *Cidade de Deus* que a presença desses não-atores influenciou terminantemente em inúmeros aspectos do filme. Nenhum dos atores que participaram das gravações tiveram contato com o roteiro. Possuíam uma ideia do que deveria ser a cena, do foco central desta e, a partir daí, passavam a improvisar até chegar a um resultado coerente ao pensado pelo diretor. Eles construíram os próprios diálogos, o que favoreceu muito as cenas. Essa constante improvisação das cenas influenciou, inclusive, a linguagem e a montagem do filme. Em grande parte das cenas vemos a câmera trêmula, acompanhando a ação, e não o contrário, ou seja, não é mais o ator que atua para a câmera, mas sim a câmera que acompanha a ação do ator.

Em diversas entrevistas, Toledo afirma que foi aprendendo ao longo dos trabalhos. O método surgiu no decorrer dos anos, um apanhado de exercícios e encontros que foram dando certo, funcionando e reverberando para mais e mais filmes. Uma forma arrojada e moderna de se abordar o trabalho do ator, instigando-o a investigar-se verticalmente, porém de maneira simples, vivenciado as situações propostas no roteiro, improvisando falas, ações e relações entre as personagens. E, sem sombra de dúvida, aumentando o nível das atuações do cinema nacional. O método Fátima Toledo, criado por ela mesma ao longo de sua carreira, só é ministrado em seu Centro de Preparação para Cinema, em São Paulo, por seus preparadores. Para desbloquear posturas indesejadas no ator são usados exercícios fundamentados nos estudos de bioenergética, *reich*, meditações, massagens e exercícios expressivos. Esta etapa busca fazer um diagnóstico acerca de quem está sendo preparado, permitindo que o mesmo também se conheça a partir de um questionamento, que resultará em sua aceitação própria. Mais adiante, o foco é a improvisação. Partindo da crença de que, ao dirigir-se somente ao texto, o ator perde a vivência da cena, o método Fátima Toledo trabalha dinâmicas que despertam e/ou recriam sensações que deixam clara a diferença entre o que o ator está sentindo e o que a situação em questão pede que ele sinta. Desse modo, o ator é capaz de criar uma harmonia entre as sensações experimentadas e aquelas exigidas por determinada cena. Da etapa de improvisação em diante, o ator já está pronto para viver a personagem. Por fim, as cenas são montadas de acordo com o texto. 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. A personagem existe para o roteirista, para o diretor e para o público. Para o ator o que existe é uma situação fictícia a ser vivida na sua integridade. 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.

Harold Guskin, renomado preparador de atores, revela, no livro *Como Parar de Atuar*, os *insights* e técnicas que se expressaram em grandes interpretações de dúzias de atores por ele orientados, novatos e veteranos, tanto nos palcos como nas telas. Guskin oferece ao intérprete uma estratégia baseada em uma ideia simples e inovadora: a de que o empenho do ator na sua representação não é o de criar uma personagem, mas, ao contrário, deixar-se levar pelo impulso, em contínua interação sensível com o texto. (2012, p. 44):

Acho que as personagens geralmente dizem exatamente o que falam, assim como na vida. E, como na vida, as palavras podem carregar um subtexto, que vai ressoar por si mesmo, se eu disser exatamente o que quero falar. Mas se eu tentar atuar o subtexto, vou explicar demais, afastando a personagem da plateia. Sabendo demais, a plateia vai se desinteressar. E eu também. Mas atuar dizendo literalmente o que a personagem fala pode ser muito estimulante, permitindo muitas possibilidades a cada momento. Bom diálogo compartilha o fluxo e a irracionalidade da vida, revelando várias facetas da personagem.

Eis a questão: Se o ator aborda a personagem fazendo muitas escolhas prévias que determinam todas as suas ações e reações de antemão, acaba por não dar espaço a possíveis surpresas bem-vindas durante seu desempenho. Como determinar a expressão que usará depois de uma fala de seu interlocutor, sem que tenha de fato o ouvido falar – mas apenas imaginado, enquanto estudava, sem que isso o “engesse” no *set* de filmagem? Pois atuar é reagir. E mais, como estimular o espectador, criando certo suspense em relação ao que a personagem pensa ou sente, se já se escolhe o modo pelo qual vai se expressar, seja em palavras, gestos ou expressões faciais? O espectador pode, de fato, se desinteressar, pois perde sua função, a de acompanhar a trajetória da personagem, tentando entender continuamente o que se passa e, desta forma, sujeito a interessantes e inusitadas contradições que reavivam a cada instante sua atenção e seu interesse.

Partindo do pressuposto de que o que mais interessa ao produto final de um trabalho que se utiliza de técnicas de não-atuação é a espontaneidade e veracidade do ator ao representar sua personagem, a ponto desta construção não ser percebida

pelo espectador, podemos nos perguntar: do que mais precisa um filme? Da boa atuação construída por um ator ou da espontaneidade de um não-ator? A diferença entre um caso e outro se dá justamente na medida em que se encontram interseções entre eles. Pois, no caso de um não-ator, a espontaneidade a que me refiro é utilizada naturalmente – como se ligassem a câmera sem que se percebesse e ele passasse a atuar, simplesmente – aproveitando-se o fato de poder usar suas próprias palavras e não necessariamente das existentes no roteiro, a partir da compreensão de que a personagem "é" ele próprio. Já para um profissional acostumado a compor as personagens apresentadas a cada trabalho, acho que essa espontaneidade deve ser construída a ponto de parecer que não foi. Ou seja, com as ferramentas e a bagagem que traz para um novo desafio, o ator – mesmo se utilizando de técnicas que o conduzam a uma “não-atuação” – tenderá sempre a compor uma nova personagem.

Fátima Toledo, que orientou uma centena de atores e não-atores em mais de 35 filmes, parece ter a resposta, quando fala para os alunos de sua oficina:

Para o tipo de trabalho que vamos fazer, o artifício da atuação é um mal. Neste método, não existe a ideia de personagem. No cinema verdadeiro, a pessoa não deve pensar em criar a personagem, tem que viver realmente a situação. São situações fictícias, não somos nós, mas também não é uma personagem, porque estamos ali, vivendo aquilo tudo. Depois do 'corta', acabou: o ator volta à sua vida, mas naquele momento é a própria pessoa quem está realmente vivendo aquilo. (informação verbal)¹²

Mas a atuação não será sempre artificial? Como pode alguém viver de fato aquilo que representa? O ator baterá em alguém, de verdade, se a personagem "quiser"? Matará de verdade? Se a personagem é casada, casará ou terá relações sexuais com o(a) parceiro(a) de cena?

¹² Fátima Toledo, em entrevista concedida a Emílio Fraia, para a Revista Piauí, Ed. 28 - Sessão Questões de Interpretação, em Janeiro de 2009. A matéria intitula-se "Como não ser ator".

Ao responder sobre em quais casos o ator precisa viver, numa preparação, algo que já conheça em sua vida pessoal, como, por exemplo, o fim de um relacionamento amoroso, Fátima Toledo diz:

Eu sou da opinião de que, quanto mais o ator estiver próximo do filme, pior pra nós, pois acho que ele não tem que utilizar a própria vida, ele deve utilizar referências, mas não situações emocionais que esteja vivendo. É muito perigoso trabalhar com um ator que está na mesma situação emocional do filme, pois ele pode imobilizar. Melhor que ele esteja mais distante disso. (informação verbal)¹³

Ao abordar questão tão polêmica e assunto tão interessante, inevitável saber o que pensa também quem não gosta de seu estilo, como por exemplo, o dramaturgo, ator e diretor Mário Bortolotto, que é contra o método:

Fátima pega não-ator, faz os caras repetirem o que fazem na vida real, parece que é trabalho de ator, mas não é. Quando pega ator de verdade, faz os caras sofrerem para render uma coisa que eles poderiam render só com o trabalho deles. Não tenho nada contra o não-ator, o que eu não quero é submeter o cara a uma tortura psicológica para conseguir o resultado. Vejo os atores reclamando muito, mas não fazem isso publicamente porque ela virou uma grife. É uma pessoa forte no cinema nacional, então ninguém fala mal. Senão não vai ser chamado para o próximo filme. O que mais gosto quando estou atuando é de "brincar de ser e não ser de verdade". A Fátima Toledo faz você acreditar que está vivendo as situações para valer. Ela tira toda a graça da brincadeira. Sem falar que ela trabalha muito a coisa do improviso, né? O roteiro é praticamente ignorado em prol de uma suposta espontaneidade do tipo "falem com suas próprias palavras". (informação verbal)¹⁴

Bortolotto chama a atenção para alguns aspectos. Concordo, em parte – pois cada caso é diferente e pode exigir mais ou menos preparação – sobre o que pensa a respeito do ator profissional atingir um bom resultado só com o trabalho dele, ou seja, utilizando-se das ferramentas que já possui previamente, a fim de dar conta de um papel. Como cita o ator Kevin Kline, no livro de Guskin (2012, p. 29):

Atuar é achar a verdade. Algumas verdades são mais importantes que outras. Algumas verdades ressoam e outras são apenas noções intelectuais. Uma boa atuação é aquela em que uma verdade é intelectual e absolutamente inspiradora, quando alguma coisa pessoal e transcendental move você. É disso que estamos falando. É a verdade que é importante para você, a verdade que é pessoal e de um modo mais profundo.

¹³ Em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

¹⁴ Mário Bortolotto, em entrevista concedida a Emílio Fraia, para a Revista Piauí, Ed. 28 - Sessão Questões de Interpretação, em Janeiro de 2009. A matéria intitula-se "Como não ser ator".

Em outras palavras, não importa onde “mora” a verdade e nem de que forma o ator a encontra, desde que seja inspiradora e mova o ator para um caminho instigante e, conseqüentemente, interessante aos olhos do espectador. Por isso, não acredito na necessidade de um “método” específico para atingir tal objetivo.

Sobre essa nomenclatura, Toledo responde:

O “método” foi colocado, pois nós não encontramos outro nome para defini-lo. Ele não é tão sistemático assim. É um organismo muito vivo. Depende muito dos atores com os quais trabalhamos e, na maioria das vezes, recriamos exercícios pela necessidade desses atores. (informação verbal)¹⁵

Já sobre “brincar de ser e não ser de verdade”, penso que é também isso que mais me agrada enquanto ator, atualmente. Depois de muitos trabalhos de início de carreira, nos quais tentava representar a personagem como se fosse “um espírito que baixasse em mim”, altamente intenso, mas, ao mesmo tempo, por meio de escolhas racionais que me prendiam ao invés de me soltar em cena, percebi que o que mais gosto é estar neste lugar híbrido entre eu e ela. E, ainda que de outra forma, talvez seja essa a mesma busca de Toledo e seu método.

Devemos também lembrar que a dramaturgia de Mário Bortolotto é desenvolvida sobre um universo muito particular e restrito, o submundo paulistano e as criaturas que o habitam. Há inclusive, em sua obra, a recorrente utilização de personagens que funcionam como seu alterego, o que pode facilitar a compreensão de seu pensamento em relação a este tipo de questão. Outro aspecto levantado em seu raciocínio é de que há o medo do ator não ser escalado para algum filme no qual Fátima Toledo esteja trabalhando se este criticar negativamente sua metodologia. Ressaltemos aqui, apenas a nível de esclarecimento, que, hoje em dia, muitos atores se colocam abertamente contra a mesma, até porque, se não gostam, é porque não fazem nenhuma questão de estar em seus filmes – ou podem abrir mão desta importante fatia do mercado. O ator Pedro Cardoso frisou seu posicionamento contundente em relação ao fenômeno dos preparadores, divulgado em forma de manifesto, numa das edições do Festival de Cinema do Rio de Janeiro. Nele, Cardoso criticava a perda de autonomia do ator e questionava a opção de diretores em trabalhar com preparadores de elenco. Disse ele, com a ironia que lhe é comum, que “[...] o haver agora no mercado desses amestradores de atores faz

¹⁵ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

parte da desautorização do ator como autor do seu próprio trabalho. Quer dizer que nem o seu próprio trabalho é o ator que faz?!”¹⁶

Cardoso faz também uma crítica direta sobre o citado fenômeno ou, mais especificamente, sobre o método de Toledo – no qual o ator deve “ser” a personagem – numa cena de sua peça teatral sobre opressão sexista, a comédia *O Homem Primitivo*, escrita em parceria com sua esposa, a atriz Graziella Moretto, que também atua a seu lado. A cena em destaque é sobre uma atriz que vive no cinema uma cena de estupro, na qual é realmente estuprada pelo parceiro, em nome da verdade. Porém, ao tentar denunciar o crime numa delegacia, não consegue, pois não há provas de que está sendo sincera. Como o delegado pode saber que na referida cena os atores não “fizeram de conta”, como é natural ao trabalho do ator?

“Nem tanto ao céu, nem tanto à terra”, diria, levando em consideração que se trata das lentes de aumento da comédia. Mas acredito que o ator deva escolher se quer dar ou levar um tapa na cara, se quer beijar utilizando a língua, ficar nu ou mesmo se quer ter relações sexuais em cena. Trata-se de um combinado entre todas as partes envolvidas, incluindo a direção. O que pode acontecer é um ou outro não aceitar a forma como o processo está sendo conduzido e haver uma ruptura na parceria. Ou, por outro lado, uma parceria fundada na adequação. Mas, a partir do momento em que um acordo foi feito, qualquer que seja ele, acredito que não há porque haver rebeldia por parte de ninguém. Claro que “matar” – exemplo que, ironicamente, utilizei mais acima – não entra jamais, por motivos óbvios, em nenhum tipo de combinação.

Segundo Fátima Toledo, um dos pressupostos utilizados no método de Stanislavski – o “se fosse eu” – sugere a possibilidade de “não ser”, ou seja, indica que o ator pode “não ser”, enquanto que o pressuposto “eu sou” o despertaria de imediato. Para Toledo, o importante é ser “real”, como na vida. No entanto, não seria o ator um “mentiroso” em potencial, o que poria em jogo o conceito de “eu sou”? Há algum espaço na criação de um papel – e em sua representação – que não contenha alguma dose de imaginação, mesmo que o ator seja induzido a pensar e a responder como a personagem? Pois se há uma preparação, há uma indicação, um caminho sugerido. Há ensaios, mesmo que as cenas e as falas surjam da improvisação – esta que também é, desde sempre, um dos pilares da atuação.

¹⁶ Pedro Cardoso, no Cine Odeon, em leitura de manifesto durante a edição de 2008 do Festival de Cinema do Rio de Janeiro.

Portanto, há a criatividade do ator o tempo todo presente, sendo testada, modificada e moldada, mas sempre em contínuo fluxo com o faz de conta.

A preparadora revela que:

A técnica do método é, antes de mais nada, virar gente. Esconder-se atrás do personagem é proibido. O espectador deve enxergar pessoas, não atores. A cena é um resultado da vivência. O personagem impede que a pessoa viva a situação e descubra o seu próprio depoimento. (informação verbal)¹⁷

O apagamento da representação é bem vindo no sentido de que o ator, ao se “esconder” sob a personagem, corre grande risco de empobrecer sua performance, pois pode acontecer dele nunca se deixar levar pelos impulsos exigidos pelo papel, protegendo-se assim de uma exposição mais contundente de sua pessoa, atuando de forma mais tradicional ou antiquada.

Segundo Harold Guskin (2012, p. 36):

Quando a personagem está realmente falando com você, você está no caminho. Gradativamente, nas reações, momento a momento, a personagem vai ficando clara. Há uma sensação da personagem no seu corpo, nas suas reações, nas suas palavras. Mas você não deve forçar isso. Se confiarmos no que ouvimos da personagem e de nós mesmos, o roteiro faz o resto. Vamos senti-lo e não atuá-lo.

O mais interessante aqui é a investigação sobre as várias formas de se conseguir do ator a vontade de entrega capaz de lhe render uma interpretação segura e espontânea. E, para tal, gostaria de analisar por hora as origens desta preocupação, como, por exemplo, em *A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca*, de William Shakespeare, especificamente no trecho da peça em que a personagem-título atua como um diretor teatral, exigindo empenho e auxiliando os atores que encenarão a montagem contratada por ele, para desmascarar seu tio Cláudio, assassino de seu pai. Na referida passagem, Hamlet dirige os atores para que suas interpretações tenham verossimilhança e não sejam grotescamente exageradas, no sentido de que se aproximem da própria vida e convençam os espectadores de que o acontecido foi real – e mais, para que a reação de seu tio seja reveladora, e o incrimine. Interessante pensar que desde entre 1599 e 1602 – período em que a obra provavelmente foi escrita – já havia um interesse e um olhar para as nuances

¹⁷ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Emílio Fraia, para a Revista Piauí, Ed. 28 - Sessão Questões de Interpretação, em Janeiro de 2009. A matéria intitula-se "Como não ser ator".

da atuação. É duplamente interessante: trata-se de de uma peça dentro da peça, o chamado metateatro, ao mesmo passo que discute fatores específicos da arte de atuar (2013, p. 89):

HAMLET

Falem o texto, eu peço, do jeito que eu falei para vocês, dizendo o que ele diz. Se for para declamar, como muitos dos nossos atores fazem, eu prefiro chamar o pregoeiro da cidade para dizer meus versos. Nem é para serrar o ar demais com as mãos, assim. Ao contrário, tudo deve ter harmonia e é no meio do vendaval, da tempestade e, se posso dizer, do furacão de suas paixões, que devem buscar a sobriedade que vai dar equilíbrio a vocês. Ah, me fere a alma ouvir um sujeito agitado de peruca rasgando uma paixão em farrapos, fazendo dela trapos, rachando os ouvidos dos que ficam mais perto do palco, que, na verdade, na sua maioria, querem mesmo é ver grosserias e barulho. Eu gostaria que fosse chicoteado esse sujeito mais furioso do que Tergamante, no papel de Tergamante, ou que, super Herodes, supera Herodes em violência. Eu peço, evitem isso.

ATOR

Eu prometo, Alteza.

HAMLET

Também não atuem sem vida, mas deixem que seus sentidos sejam seus guias. Ajustem a ação à palavra, e a palavra à ação, essa é a regra mais importante, com ela nunca vão perder a medida do que é natural. Pois o exagero não tem nada a ver com o teatro, cujo fim, desde o princípio e até agora, era e é colocar um espelho diante da natureza, mostrar à virtude a sua cara, ao vício a sua imagem, e a cada época, a idade e o corpo verdadeiros que ela tem, sua forma e sua aparência. Ora, se isso é exagerado e mal feito, os mais ignorantes podem até se divertir, mas os mais inteligentes vão passar mal, e a opinião destes deve pesar mais para vocês do que a de um teatro cheio dos outros. Oh, eu já vi atores elogiados, e muito, que, sem querer ser impiedoso, não falam como cristãos, nem tem gestos de cristãos, pagãos, nem de homens mesmo. Se pavoneiam, não sabem falar, me levam a pensar que foram feitos por um aprendiz de deus que ainda não sabe fazer homens, tão abominável é a imitação do humano feita por esses atores.

ATOR

Acho que já corrigimos disso um bocado, senhor.

HAMLET

Oh, corrijam tudo, e que os cômicos só digam o que está nas suas falas, pois alguns ficam rindo para provocar o riso nos espectadores idiotas, enquanto, nesse mesmo instante, alguma passagem importante da peça precisa ser acompanhada. Isso é vergonhoso e mostra a patética ambição do imbecil que se vale desse recurso. Vamos, vão se aprontar.

Mas, voltemos às questões específicas em torno de *Cidade de Deus*. Luciano Vidigal, diretor de uma das histórias que integram o longa-metragem *5x Favela – Agora por Nós Mesmos* (2010), realizou, ao lado de Cavi Borges, o documentário *Cidade de Deus - 10 Anos Depois*, cuja primeira exibição se deu em outubro de

2012, no Festival do Rio. Em entrevista à Gazeta do Povo, concedida no mesmo ano, no Recife, durante a última edição do Cine PE – Festival do Audiovisual, Vidigal contou que o processo de garimpagem de crianças e jovens negros e mulatos, com idades entre oito e vinte e um anos, para o elenco jovem de *Cidade de Deus*, o levou a fazer testes em vídeo com cerca de 1,5 mil candidatos, depois reduzidos aos 200 selecionados para participar das oficinas ministradas pela preparadora de elenco Fátima Toledo e pelo diretor e ator Guti Fraga, fundador do Nós do Morro. "Fui eu que encontrei o Leandro Firmino, que fez o Zé Pequeno. Ele era da comunidade da Cidade de Deus mesmo e quando o Fernando Meirelles e a Kátia Lund viram o teste dele em vídeo ficaram impressionados. O Fernando disse na hora que ele iria entrar no filme", conta. A partir dos depoimentos dos atores que participaram de *Cidade de Deus*, o documentário divide-os em três grupos. No primeiro estão os que "agarraram a oportunidade dada pelo filme" e conseguiram construir uma carreira sólida, apesar de nem todos terem começado ali suas trajetórias. Entre eles estão Alice Braga, hoje com vários filmes internacionais no currículo, o também cantor e compositor Seu Jorge, nome de ponta da música brasileira, e Thiago Martins, que se tornou um dos atores mais requisitados de sua geração. Alice, que é sobrinha da atriz Sônia Braga, reconhece ter tido muita sorte. "Aquela hora do beijo ajudou muito. Foi o *frame* que foi para o pôster dos Estados Unidos. Mas eu nunca pensei que fosse tomar a dimensão que tomou", disse, referindo-se à cena em que sua personagem e Buscapé "ficam" na praia. Para Thiago Martins, *Cidade de Deus* teve enorme importância porque "mostrou para a sociedade e para o meio artístico de verdade, que nas comunidades havia pérolas". Algumas dessas "pérolas", no entanto, ainda lutam para conquistar e manter seu espaço. A maioria é negra. Roberta Rodrigues (que viveu a personagem Berenice) - apesar de inserida no meio da TV - ressalta: "para você fazer um trabalho no Brasil, tem que ser escrito assim: 'advogado negro' ou 'advogada negra'. Não é 'advogado'. Advogados são todos os outros. Eu sou advogada negra." Jonathan Haagensen, o Cabeleira, fez alguns papéis em novelas, peças teatrais e filmes, mas ainda enfrenta dificuldades para conseguir trabalhos com regularidade. No documentário, ele diz que *Cidade de Deus* o ajudou, mas também o atrapalhou em alguns momentos, o estigmatizando de certa forma. "Como eu faço para sair desse filme, como eu faço para ser o Jonathan ator?", foi uma pergunta que ele conta ter se feito várias vezes. Talvez quem

explique melhor esse conflito seja Darlan Cunha, que viveu a personagem Filé com Fritas e depois o Laranjinha da série e do longa *Cidade dos Homens* na TV Globo: "A galera da 'pista' acha que *Cidade de Deus* é um documentário da nossa vida, e a do morro acha que a gente está representando muito, entendeu?", diz o ator, que protagonizou uma das cenas mais chocantes do filme, na qual sua personagem é pressionada por Zé Pequeno a atirar em outros garotos. Para aprender a ser, na palavras do vilão, "bicho-homem". O terceiro grupo citado por Vidigal é o dos que não conseguiram engatar uma carreira. Renato de Souza, que vive Marreco, irmão de Buscapé e um dos integrantes do Trio Ternura (bando de ladrões "pé-de-chinelo" do início do filme), hoje trabalha em uma oficina mecânica no Rio de Janeiro e aparece no documentário sem um dos dentes da frente. Ele diz ter saudades do breve momento de celebridade e que deseja uma nova chance. "Eu gosto muito do pão com ovo. Mas, naquele momento, eu estava sentindo o gostinho do caviar", confessa. Outro integrante do Trio Ternura, ao lado de Haagensen e Souza, Jefechander Suplino, o Alicate, que abandona o crime para abraçar a religião, está desaparecido. Os diretores não conseguiram encontrá-lo, e há suspeitas de que esteja morto. Já Rubens Sabino, o Neguinho, parceiro de maldades de Zé Pequeno no filme, foi preso depois da estreia de *Cidade de Deus* e há pouco tempo a imprensa alardeou o fato de ele viver sob o vício do *crack*. Alguns atores, cujos nomes Luciano Vidigal preferiu não revelar, ficaram relutantes em falar e chegaram a pedir cachê para aparecer no filme.

Leandro Firmino da Hora conseguiu o papel de Zé Pequeno aos 20 anos, depois de um teste que só fez por insistência de um amigo. Até então pensava em seguir a carreira militar. Após este que foi seu primeiro trabalho como ator, participou dos filmes *Cafundó* (Paulo Betti e Clovis Bueno, 2005), *Trair e Coçar é só Começar* (Moacyr Góes, 2006), *As Aventuras de Agamenon, o Repórter* (Victor Lopes, 2012), *Júlio Sumiu* (Roberto Berliner, 2014) e *Trash – A Esperança vem do Lixo* (Stephen Daldry, 2014), entre outros. Participou também das séries de TV *Cidade dos Homens*, *A Diarista* e *Carga Pesada*, na Rede Globo e de *Vidas Opostas*, novela da Rede Record. Estrelou a série *Mano-a-Mano*, na RedeTV!, e no teatro atuou em *Woyzeck, o Brasileiro*, com direção de Cibele Forjaz, e adaptação do dramaturgo Fernando Bonassi sobre a obra de Georg Büchner. Foi vice-presidente da ONG Nós do Cinema. Seu desempenho em *Cidade de Deus* é avassalador. Surpreendente,

vindo de quem nunca havia atuado antes. Mas também poderíamos citar Phellipe Haagensen (Bené) com o mesmo entusiasmo, visto que a empatia com o espectador também é imediata, assim como outros atores estreantes, ou quase. A diferença é que o irmão de Jonathan não seguiu carreira, apesar do talento incontestável - Bené proporciona a Phellipe Haagensen a oportunidade de mostrar diferentes facetas da personagem, tais como violência, medo, carisma, generosidade e afeto. Já Leandro Firmino da Hora, que conheci rapidamente, por meio de Carol Condé, agente de atores - diga-se de passagem, uma das responsáveis pela continuidade de alguns jovens talentos como Da Hora, Alexandre Rodrigues e Roberta Rodrigues - seguiu na carreira. Em *Cidade de Deus*, Fátima Toledo conseguiu grande homogeneidade, humanidade e intensidade nestes jovens atores. É inegável o êxito de seu trabalho. Aliada à direção de Meirelles e à montagem sagaz e ágil de Daniel Resende – com quem trabalhei em *Fora de Controle* – a contribuição de Toledo repercute nacional e internacionalmente com todos os méritos. O filme associa a linguagem dinâmica dos comerciais publicitários - fato muito criticado na época, por conta da origem de Meirelles, mas, a meu ver, uma vantagem – a atuações e contracenas gentis e sinceras, dignas de experientes atores. Não há mais a sensação de insegurança nas atuações, encontradas em *Pixote*. A câmera é igualmente documental, porém ágil, "nervosa". Os cortes, mais adequados à fragmentação de nossos dias. E atuações sinceras, sobretudo.

Um único senão, talvez, na atuação de da Hora, que não tem a ver necessariamente com ele, mas com a dramaturgia: esta não lhe propõe quase nada além de estados de fúria e feliz histeria movida pelo prazer de exercer poder e liderança sobre os demais, por meio de violência física e verbal. A não ser numa cena que foge à regra, quando ele convida, timidamente, a namorada da personagem Mané Galinha (Seu Jorge) para dançar. É muito engraçado, peculiar, patético – e aqui cabe mais um elogio ao filme e ao intérprete de Zé Pequeno, pois a mistura perfeita entre humor e drama permite aproximação ainda maior com a vida cotidiana. A comicidade decorre da representação sincera de um amedrontador tirano num momento de enorme constrangimento. Porém, com a negativa da moça, Pequeno volta, com mais força ainda, ao seu estado de obsessão habitual e, na sequência imediata, obriga Mané a tirar a roupa no meio do baile, humilhando-o na frente de todos. Não se contenta e, mais à frente, vai estuprar sua namorada, e

matar seus parentes, o que culmina na vingança de Galinha e seu acesso definitivo ao mundo do crime. Como coloca Luiz Zanin Oricchio, ainda sobre a peculiar comicidade da linguagem:¹⁸

[...] Há, em seguida, um certo naturalismo bem-humorado nas interpretações, que tende a criar simpatia pelos personagens, mesmo que ostensivamente cruéis, como é o caso de Zé Pequeno. Os diálogos pesam muito nessa composição dos personagens. Em Tarantino, o encanto vem da conversa quase sem nexos e descompromissada entre John Travolta e Samuel L. Jackson, que discutem as diferenças entre um Big Mac na França e nos Estados Unidos (“le” Big Mac) enquanto estão a caminho de uma chacina. Em Cidade de Deus são os diálogos naturais, vívidos, cheios de gíria e malícia da bandidagem, que cativam o público.

Leandro Firmino da Hora aparece no início do filme, na cena da galinha que foge do churrasco pelas vielas da favela. Após essa cena, o filme volta dez anos no tempo e mostra sua personagem ainda criança, mas já inserida na criminalidade, com uma atuação do menino Douglas Silva, que consegue imprimir o mesmo aspecto assustador e psicótico na personagem. Apenas quando esta completa dezoito anos é que vemos ressurgir a figura de Da Hora, ainda com o apelido de Dadinho, com ambição desenfreada pelo poder, já considerado o bandido mais perigoso da Cidade de Deus e um dos mais procurados do Rio de Janeiro. Só após uma consulta com um pai de santo, ele é “rebatizado” como Zé Pequeno - “Pra crescer”, diz o pai de santo. Daí em diante passa a conquistar todos os pontos de drogas da comunidade até a cena antológica em que invade mais uma “boca” e, interpelado e chamado de “Dadinho”, anuncia: “Dadinho é o caralho! Meu nome agora é Zé Pequeno, porra!” Por meio de personagens como essa, representada tão bem por Da Hora, temos a real dimensão da obra de arte e da própria vida, como partes indivisíveis. E, com certeza, reside aí o segredo da arte de atuar. Por meio de Leandro Firmino da Hora, seu corpo e sua voz, transborda a intensa carga emocional de Zé Pequeno, que vive “dez anos a mil” como inúmeros traficantes de drogas, mostrando ao grande público como surgem e como são esses marginais, e de que modo agem para ser vistos, estes que são os seres “invisíveis” de nossa sociedade, que muitos não tomam conhecimento da existência até algo terrível acontecer. Por instinto e por entrega, por prazer e, talvez como uma criança, o jovem ator Leandro Firmino da Hora conseguiu driblar as dificuldades – que certamente

¹⁸ No livro Cinema de Novo - um balanço crítico da retomada. cf. Referências bibliográficas, p. 66

existiram – de uma maneira lúdica, despojada e tão febrilmente intensa, que superou todas as expectativas e o revelou para o disputado mercado de atores. Mais um ponto para Fátima Toledo.

2.3 Tropa de Elite - Arte e vida: dois corpos no mesmo espaço

Rio de Janeiro, 1997. Roberto Nascimento (Wagner Moura), capitão da Tropa de Elite do Rio de Janeiro, é designado para chefiar uma das equipes que tem como missão “apaziguar” o morro do Turano por um motivo que ele considera insensato. Mas ele tem que cumprir as ordens enquanto procura por um substituto. Sua esposa, Rosane, está no final de sua gravidez e todos os dias lhe pede para sair da linha de frente do batalhão. Pressionado, o capitão sente os efeitos do estresse. Nesse clima, ele é chamado para mais uma emergência num morro. Em meio a um tiroteio em um baile funk, Nascimento e sua equipe têm que resgatar dois aspirantes a oficiais da PM: Neto Gouveia (Caio Junqueira) e André Mathias (André Ramiro). Ansiosos para entrar em ação e impressionados com a eficiência de seus salvadores, os dois se candidatam ao curso de formação da Tropa de Elite.

Tropa de Elite (Missão Dada é Missão Cumprida) é um filme policial brasileiro de 2007, dirigido por José Padilha, que também escreveu seu roteiro, com Braulio Mantovani e Rodrigo Pimentel, e produziu com Marcos Prado. Tem como tema a violência urbana na cidade brasileira do Rio de Janeiro e as ações do Batalhão de Operações Policiais Especiais (BOPE) e da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ). O filme é baseado em elementos presentes no livro *Elite da Tropa*, de André Batista e Rodrigo Pimentel, em parceria com Luiz Eduardo Soares. É o primeiro longa de ficção do diretor José Padilha, que anteriormente dirigiu o documentário *Ônibus 174* (2002). Foi objeto de grande repercussão antes mesmo de seu lançamento, por ter sido o primeiro filme brasileiro a vazar para o mercado pirata e a internet, meses antes de chegar aos cinemas. Um dos atores do filme, Caio Junqueira, chegou a declarar que, por mais que achasse a pirataria algo negativo, sabia que havia sido "por causa dela que o trabalho atingiu o público da televisão". De acordo com uma pesquisa feita pelo Ibope, mais de 11 milhões de brasileiros teriam visto o filme de forma ilegal – isto, entretanto, não impediu de ter sido bem-sucedido nas bilheterias, estreando em primeiro lugar. Ao criticar os usuários de substâncias ilícitas, atribuindo-lhes a culpa pela expansão do tráfico de drogas e da violência urbana, o filme gerou grande debate na mídia brasileira. As práticas de tortura por parte dos policiais também foram abordadas, gerando questionamentos quanto a uma suposta transformação de tais personagens em

heróis em virtude de suas atitudes frente aos criminosos ou à população pobre e aos moradores de favelas. Esse posicionamento, no entanto, foi contestado por Padilha.

Para a preparação dos atores foi contratada Fátima Toledo. O elenco foi submetido a situações de pressão por meio de exercícios físicos e psicológicos com o objetivo de arrancar as emoções necessárias para atuação no filme. Para tanto, Toledo utilizou várias técnicas - da Bioenergética ao *Kundalini*. A Bioenergética é uma terapia que permite ao homem reconectar-se com seu corpo, aproveitando ao máximo seu potencial. Ao se reencontrar consigo mesmo, nesta jornada de autoconhecimento, o indivíduo atinge o objetivo almejado, ou seja, liberta suas tensões agudas, permanentes, bem como suas emoções, sentimentos contidos, formas cristalizadas de ver o mundo, além de impulsionar o movimento imprescindível para a vida. Na prática da Bioenergética, o sujeito aprende a expressar o que sente por meio da respiração. Ao fortalecer, por exemplo, a respiração, os músculos se contraem, movimento condicionado que se manifesta na tentativa de conter um sentimento, do qual se perde o domínio, vindo assim à tona na forma de um pranto, de um grito, um sinal de temor ou uma risada. A seguir, a musculatura se solta, a pessoa respira com calma e é inundada por um sentimento de paz. Desta forma, deixando que suas emoções se revelem livremente, o homem vê atitudes e sentimentos programados serem modificados. A Bioenergética permite, desta forma, a compreensão da forma de expressão corporal de cada um, por meio da prática de exercícios que aliam ações corporais, mentais e espirituais, com o objetivo de ajudar as pessoas a liberarem toda sua carga de prazer e alegria reprimida desde cedo. Assim, o ser humano pode finalmente exercitar sua forma de pensar, agir e sentir com plena liberdade, conquistando uma melhor qualidade vital, mais sensibilidade, discernimento e coragem para lutar pelo que deseja, não pelo que esperam dele. A Bioenergética trabalha com as energias da vida. No Universo, tudo é constituído de energia, e no homem esse elemento está ligado à respiração, que, por sua vez, encontra-se conectada com os processos que envolvem os movimentos da musculatura. O ato de respirar é o mais importante para a manifestação da vida no ser humano. Logo ao nascer ele já se expressa no mundo por meio da respiração, ativando a totalidade do funcionamento do seu corpo. E o que envolve a energia corporal se reflete na mente, da mesma maneira que mobiliza os eventos que ocorrem no organismo físico. Deste modo, as emoções incidem

diretamente na forma como respiramos. Cada uma produz um tipo de respiração diferente, e nos condicionamos desde a infância a reprimir nossos sentimentos diante das ameaças externas ou do que esperam de nós. Desta forma, tensionamos os músculos e deixamos de nos expressar espontaneamente. Quando crescemos, incorporamos esse tipo de comportamento e passamos a dissimular o que sentimos. Já o *Kundalini* é uma energia física, de natureza neurológica, concentrada na base da coluna. É o poder espiritual ou físico (dependendo da linhagem esotérica ser espiritualista ou naturalista) primordial ou energia cósmica que jaz adormecida no Múládhára Chakra, o centro de força situado próximo à base da coluna, e aos órgãos genitais. É a energia que transita entre os *chakras*. Deriva de uma palavra em sânscrito que significa, literalmente, "enrolada como uma cobra" ou "aquela que tem a forma de uma serpente". É a energia do Universo em seu aspecto Purna-Shakti, total, como potencial, sendo o Prana-Shakti o aspecto biológico, ou físico, como calor, eletricidade, etc. Segundo a crença, enquanto está adormecida, assemelha-se a uma chama congelada. É também tema de estudo no campo da psicologia onde a reputam de difícil condução com a disciplina e maturidade que são requeridas para esse intento.

A preparação de Toledo para *Tropa de Elite* foi montada sob o programa treinamento de Paulo Storani, que simulava o Curso de Operações Especiais, muito semelhante ao mostrado no filme. O ex-caveira já havia coordenado o 9º Curso de Operações Especiais, em 1996. A preparação de Storani seguiu os preceitos da "etnodramaturgia" elaborada pelo diretor teatral Richard Schechner e pelo antropólogo Victor Turner nas décadas de 1960 e 1970. A "etnodramaturgia" consiste em fazer com que os atores não apenas estudassem o "rito de passagem", mas o vivenciassem na prática. O treinamento tinha como objetivo fazer o elenco desenvolver atitudes semelhantes às dos policiais. Os atores "cantavam hinos da polícia, chegaram a comer no chão e foram submetidos a sanções disciplinares quando erravam". Para ajudar no processo, Storani convidou outros três ex-membros do Bope. A preparação durou duas semanas e foi dividida em duas etapas. Na primeira, os atores aprenderam sobre conceitos básicos das operações policiais desde aspectos comportamentais e hierárquicos até como se movimentar e segurar uma arma de fogo. O período incluiu também punições físicas e psicológicas que eram divididas em três tipos de advertências: verbal, física (com flexões, etc) e o

chamado tanque tático, no qual os atores, caso não reagissem às duas primeiras, eram obrigados a mergulhar em água gelada e depois tinham que retornar ao treinamento, molhados e com frio. O treinamento do elenco foi tão rígido quanto o curso real, como explicou Pimentel: "levamos os atores a um nível de exaustão muito parecido com o que os policiais têm no curso de operações especiais". Os instrutores não "aliviaram" o treinamento para nenhum dos atores. "Nós dizíamos que quem não aguentasse podia sair do filme. Foi um tratamento muito rigoroso, que incluiu até, na fase final, um processo de retorno à realidade dos atores", explicou o preparador. Em um momento de estresse, o ator Wagner Moura reagiu com fúria às provocações do preparador, que gritava "Você vai desistir! Pede para sair! Você não vai conseguir ser um ator em 'Tropa de Elite!'". O ator não "demonstrava a agressividade necessária à sua personagem", o que levou Storani a provocá-lo. O ator partiu para cima de Storani e quebrou o nariz do ex-caveira: "Ele foi tão rápido que eu só consegui livrar meu rosto e deixei meu nariz de frente", disse Storani. A segunda etapa do treinamento consistiu no treinamento de liderança. Storani mostrou a Moura como trabalhar a postura de voz e de liderança.

Talvez haja alguma conexão entre o método de Fátima Toledo e o posicionamento de Harold Guskin (2012, p. 41):

Se o ator testar, ele vai descobrir. Se não funcionar, o ator vai perceber no corpo e não na cabeça, e vai jogar fora. Mas se pensar que a escolha existe e não tentar, ele vai continuar apresentar como sempre pensou. Explore sempre a escolha errada que o leve para algum caminho, que venha na sua cabeça e continue lhe dando impulsos. É como um sentimento reprimido, que devasta até ficar à mostra se relacionando com tudo. Você pode também jogar isso fora assim que acontecer. E, se por acaso essa escolha "errada" funcionar, não vai ser uma boa escolha, mas uma ótima escolha, porque é completamente inesperada.

Por outro lado, Guskin tem ressalvas quando disserta sobre sobre ação e reação (2012, p. 42):

Temos de reagir pessoalmente ao texto, não importa o que venha, que seja bobo para os outros e até mesmo para nós. A única regra é que você não deve jamais machucar fisicamente o outro ator, ou atuar fisicamente de uma forma ameaçadora, invadindo o espaço do outro, tocando-o ou movendo-o, sem antes ter discutido ou ensaiado o encontro físico. Isso não deve ser aceito nem na escola, nem em nenhum espetáculo, não importa qual o tamanho do impulso agressivo naquele momento.

Se há atores que não entram ou “pedem para sair” dos filmes em que o método de Fátima Toledo é utilizado, Wagner Moura certamente não está entre eles. Corajosamente, enfrentou a série de jogos e exercícios duros a que foi submetido e rendeu muito no filme em questão, abrindo definitivamente as portas do cinema em sua carreira, e mais, consolidando-se como um dos melhores de sua geração. Ao lado de Selton Mello e Rodrigo Santoro, é “sinônimo” de cinema, hoje em dia, conquistando espaço inclusive com diretores estrangeiros como Neill Blomkamp, em *Elysium* (2013) e Stephen Daldry, em *Trash – A Esperança vem do Lixo* (2014).

Sobre o fato de alguns atores não se adaptarem ao método, diz Toledo:

O ator que não quer participar tem este direito. O método é um dos caminhos da interpretação. Se a pessoa se sente melhor em outro, ok. Até porque, não haverá um bom resultado se não houver o prazer de vivenciar o processo. Quanto ao ator desistir, o que tem sido raro, é normalmente durante todo o processo seletivo anterior à preparação, quando testes e oficinas, sob o olhar do método, são realizadas, permitindo ao ator se adequar ou não ao nosso movimento [...] Eu nunca desisti de nenhum ator. Quem desiste é o diretor durante o processo de seleção. (informação verbal)¹⁹

Sempre percebi dois fatores cruciais no trabalho de Wagner Moura: verdade cênica aguçada e composição física, específicas para cada papel. Preocupa-se em entregar-se física e psicologicamente, bem como imprimir à construção da personagem um brilho diferenciado, adequando-se com facilidade aos diferentes gêneros e estilos. Hoje, possui a experiência de cerca de 30 filmes, além de séries, novelas, propagandas de TV e trabalhos em teatro, sua origem. Em *Tropa de Elite* e também em *Cidade Baixa*, por exemplo, outro filme com preparação de Toledo, Moura está mais interiorizado, menos preocupado com a construção física ou trejeitos da personagem, mas apenas deixando-se levar pelos estímulos, atuando não como “se” fosse, mas “sendo” o capitão da polícia militar do Rio de Janeiro, Roberto Nascimento. A personagem transita entre as tensões do trabalho e as do casamento, ambos em crise, conferindo a importância que as cenas têm dentro da trama, sem, no entanto, se valer de recursos para emplacar algum efeito específico, ou sublinhar sua atuação, ainda que sutilmente, como faz em outros papéis. Há inteligência em suas escolhas, bom gosto e requinte nas construções. Mas, como Nascimento, Moura está tomado pelas ações e reações da personagem, algo como

¹⁹ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

o Zé Pequeno de Leandro Firmino da Hora. Parece óbvio que os atores devam se preocupar em diferenciar uma personagem da outra, mas ressalto esses vetores no trabalho de Moura porque nem sempre isso acontece com outros. Alguns atores, por acomodação ou limitações, tendem a ser sempre "eles mesmos", no mau sentido. Pois se o ator usa como base sua própria pessoa – outra constatação aparentemente óbvia – ainda há espaço para que, de alguma maneira, também seja "outro": diferente dele próprio, como pessoa, e também em relação à outras personagens que já teve a oportunidade de criar. Diz ainda Fátima Toledo: "Eu utilizo exercícios de Stanislavski, Stella Adler, etc., mas é no seu conceito que o método cruza outro caminho. Stanislavski diz: "Se fosse você". Eu digo: "É você, em uma situação fictícia."

Importante constatar a eficácia do que acredita fazer Toledo, tanto com um ator quanto com um não-ator. Em *Tropa de Elite*, trata-se da parceria com um outro cineasta, outra experiência, desta feita só com atores conhecidos, a não ser pela presença do novato André Ramiro, o que também cumpre muito bem sua missão de dar vida à seu personagem, André Mathias. Uma espécie de "negativo" de *Cidade de Deus*, com apenas um ator conhecido dentre os aspirantes. Mais um ponto para ela. Mas a pergunta que move a pesquisa é: Com atores profissionais – ou seja, neste caso – seria possível atingir tamanha verdade sem que fossem necessários tantos testes físicos e emocionais? Sem que o ator conhecesse a fundo a questão geradora do roteiro, *in loco*, sem que travasse batalhas diárias com seus preparadores, que incluíam policias de verdade? Será que apenas com jogos teatrais e com a imaginação seria possível atingir tamanha verticalidade? Se por um lado os pensamentos de Harold Guskin se aproximam do método de Toledo, no que diz respeito a uma atuação viva e verdadeira, por outro se afastam, pois não se utilizam de procedimentos da vida real, ou seja, não impõe a seus atores o contato com a realidade literal. É impossível não se perguntar se há verdadeira necessidade de colocar os atores em riscos físicos e emocionais. Desde os primórdios das artes cênicas, o ator se relaciona com o faz de conta. Sua missão é exatamente essa, a de contar histórias com o poder de transformar quem as assiste, mas sem envolvimento real com o problema em questão. A imaginação, a intuição, a escuta, como tece Guskin em suas considerações, são aliadas fundamentais para o ator conseguir suporte necessário para a ação, para conseguir "iludir" o espectador

durante algumas horas. Fátima Toledo comprova seu método, sem dúvida, por conta do resultado de seus trabalhos. Mas não seria possível de se chegar a um resultado satisfatório a partir apenas da sala de ensaio, de exercícios de respiração, exaustão, improvisação? Será que bons atores não conseguiriam atingir um nível de excelência contando apenas com experiência, talento e imaginação? Uma coisa é trabalhar o “método” com não-atores, com atores principiantes ou com crianças, e outra é usar do mesmo artifício com atores profissionais e tarimbados. A pesquisa se faz obrigatória na medida de sua necessidade.

Na novela *Vitória* (Rede Record, 2014), interpretei um veterinário de cavalos, ao mesmo tempo em que vivia um casamento à beira do fim. Fiz aulas de veterinária com profissionais e aprendi todos os procedimentos nos animais. Isso foi necessário. Já sobre o casamento, eu, a atriz que fazia minha esposa e o diretor tínhamos conhecimento de causa em nossas respectivas trajetórias. Para que fazer uma imersão tão grande, se as experiências pessoais dos atores já carimbavam seus corpos e mentes, se já sabíamos do que se tratava aquilo? Acontecia, simplesmente, que, cada um a seu modo, e no decorrer das cenas, ia se conectando com esse estado de espírito, com esta atmosfera peculiar, conturbada e triste, para tentarmos, juntos, alcançar a verdade pedida pelo drama. O ator precisa conectar-se de alguma maneira ao que a personagem terá de viver, e isso pode se dar de várias formas. Creio que, em qualquer processo, o preparador deve deixar o ator errar, para que, em meio a uma certa crise, possa fazer suas escolhas. É um processo aberto, sempre em construção. O que a câmera capta, no caso do cinema, é apenas um momento deste processo, e que será aprovado e eternizado pelo aval do diretor. Mas não sem antes ser testado, aceito e negado pelas escolhas do próprio ator. Há um universo que é da responsabilidade do ator, e somente dele, anterior a toda e qualquer preparação ou direção.

Segundo Guskin (2012, p. 35):

As boas escolhas sempre voltarão, mesmo quando o ator não está querendo repeti-las, e as escolhas ruins são tão óbvias para o ator, que ele mesmo é o primeiro a saber. Ele pode ouvir-se ou sentir quando faz um movimento falso.

Há uma tendência de se achar que o fenômeno dos preparadores de atores, ou as técnicas de não-atuação, tão em voga no momento, eximem o ator de suas

escolhas ou do domínio sobre seu próprio trabalho, como pensa, por exemplo, o ator Pedro Cardoso. Sobre isso, Toledo responde:

O ator é completamente livre pra trazer coisas novas, tanto que, em todos os roteiros que trabalhamos, o ator contribuiu demais. Ele traz coisas que muitas vezes modificam até o andamento de algumas cenas. (informação verbal)²⁰

Pode-se achar também que há uma certa inabilidade ou uma acomodação por parte dos diretores, deixando a cargo de outro o que seria um item fundamental na sua parceria com o elenco. Mas Toledo considera que não:

De maneira nenhuma. Assim como nós temos o Diretor de Fotografia, o Diretor de Arte, etc., temos o Preparador de Elenco. Ele entra no conjunto da obra para auxiliar o diretor, assim como todas as outras áreas. Quem dirige os atores é o diretor. Nós apenas os preparamos para que isso ocorra com mais tranquilidade e agilidade no set de filmagem. (informação verbal)²¹

Portanto, guardadas as devidas diferenças entre os métodos de preparação, fica claro que o ator nunca perderá o direito de exercer seu ofício, que é também ligado à criação do papel, anteriormente à sua representação propriamente dita. O preparador deve agir como uma espécie de "facilitador" entre ele e o diretor. Pode ser que este último, conseqüentemente, sinta-se mais à vontade para lidar com o material básico apresentado, ainda no patamar de leituras ou ensaios da cena, sem, no entanto, proibir-se de moldar ou indicar a seu elenco outras maneiras de abordar ou representar a personagem. O que não dá certo, creio eu, é quando conjuga-se a falta de talento e/ou inexperiência do ator com a inabilidade do diretor para dirigi-lo e a ausência de uma preparação prévia. Neste caso extremo, o jovem ator encontra-se diante de todos os seus fantasmas e da pressão comum de um set de filmagens, tentando desesperadamente resolver a personagem de forma atabalhoada e tensa, o que, obviamente, resultará numa atuação ineficiente. Indo além, muitos atores são inebriados pela possibilidade de sucesso instantâneo que um filme pode trazer em suas carreiras, o que também, sem sombra de dúvida, atrapalha, e muito, o processo de criação e de entrega do ator, a conexão com sua verdade mais íntima, o entendimento da palavra vocação, opinião da qual compartilha a preparadora de

²⁰ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

²¹ Idem

Tropa de Elite, indagada sobre qual seriam as diferenças entre os atores (e não-atores) da época de *Pixote* em relação aos de hoje em dia.

Ela responde: "Não sei. Tenho visto muito pouco o brilho da paixão, do prazer de se estar ali naquele momento, sem a preocupação se este trabalho lhe trará sucesso ou não." (informação verbal)²²

Sobre isso, destaco de *A Gaivota* (1895), peça teatral de Anton Tchekhov, o trecho em que Nina, personagem que é uma atriz, desabafa com lucidez sobre a profissão: (1994, p. 53-54)

Sou uma gaivota... Não! Sou uma atriz. É, sim! [...] Ele também está aqui [...] Ele não acreditava no teatro, ria de meus sonhos, de modo que, aos poucos, eu também fui perdendo a crença e a coragem...[...] Tornei-me mesquinha, insignificante, representava sem convencer. Não sabia o que fazer com as mãos, como me postar em cena, não dominava a voz. Você não pode compreender o que é isso, ter consciência de que atua terrivelmente mal. Sou uma gaivota. Não, não é isso. [...] De que eu falava mesmo? ... Ah, sim, falava do teatro. Agora sou outra pessoa. Agora sou uma atriz de verdade, trabalho com prazer e paixão. No palco uma embriaguez se apodera de mim e me sinto bela. [...] E agora, Kostia, já sei e compreendo que, em nosso trabalho [...] o importante não é a glória, nem o brilho ou a realização dos sonhos, e sim saber sofrer. Saber carregar a cruz e ter fé! Eu tenho fé e não sinto tanta dor e, quando penso em minha profissão, já não temo a vida.

Toledo também acha que "o cinema brasileiro passou por várias etapas, chegando a uma apuração técnica e a um olhar para os atores, tornando a interpretação uma área tão importante para o resultado, quanto as outras." (informação verbal)²³ Mas, isso já não acontecia antes? Será que a presença cada vez mais constante dos preparadores de elenco não se deve apenas à evolução da própria arte de atuar? O que começa a haver a partir de determinada época é, acredito, o interesse cada vez maior pela modernização das técnicas de atuação, visando a um desempenho conectado com os tempos atuais, diante de um público cada vez mais disperso por inúmeras possibilidades tecnológicas de comunicação. Em 2008, Isabel Cavalcanti – atriz e diretora de teatro – teve a oportunidade de dirigir o ator Sérgio Britto (1923-2011), na montagem de duas peças curtas de Samuel Beckett: *A Última Gravação de Krapp e Ato Sem Palavras I*. Nesta montagem, Cavalcanti "trouxe" Britto – com 86 anos na época, considerado como

²² Fátima Toledo, em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

²³ Idem

um ator de composição – para mais perto dele mesmo, visto que a personagem era um homem bem idoso que recordava passagens de sua vida e as registrava num gravador. Ou seja, a personagem era muito próxima à figura do próprio intérprete. Ao notar que o experiente ator se preocupava em interpretar a personagem por meio da construção de um tipo, a diretora o orientou no caminho de um esvaziamento de conceitos e “truques” adquiridos ao longo de sua vasta carreira, conseguindo, desta maneira, o resultado enxuto e direto de que necessitava a obra. Numa clara mostra da possibilidade de se “trazer” para os tempos atuais, até mesmo os atores formados em longínquas épocas, com ferramentas arraigadas e, de certa forma, “enferrujadas”. Britto, durante sua trajetória, inclusive, obteve grande notoriedade por se tratar de um ator “de composição”. Ironicamente, é o personagem que mais o aproxima dele mesmo – e sua performance em *Ato sem Palavras I*, tão simples e boa quanto à primeira – que lhe dá o Prêmio Shell²⁴ de melhor ator, além de outras importantes premiações e homenagens.

²⁴ Prêmio Shell de Teatro, um dos mais importantes do Brasil. Criado em 1988.

CAPÍTULO 3: ATUAÇÃO DE RISCO

No ano de 2012, tive a oportunidade de fazer parte do elenco principal da série *Fora de Controle*, uma parceria entre a Rede Record e a Gullane Filmes. A confirmação do meu nome para representar a personagem Brandão, inspetor da polícia civil do Rio de Janeiro, se deu depois de um teste com câmera, onde eu interpretava uma cena do roteiro. Importante ressaltar – e, geralmente, é assim – que não tive muito tempo para me preparar para o teste. A personagem, escrita por Marcílio Moraes, era complexa, de três dimensões – como coloquialmente se fala no meio – dura e implacável com os bandidos e, ao mesmo tempo, carinhosa e brincalhona com os colegas, irônica e sarcástica em ambos os ambientes. Em poucos dias, com a vantagem da experiência que me permite "ir com calma" na abordagem da personagem, tentei imprimir em Brandão o que mais próximo entendia por um policial civil, um homem em meio ao caos da criminalidade do Rio de Janeiro. Em se tratando de um teste, há que se ter uma capacidade de concentração e síntese na interpretação, dentre outras qualidades, o que não torna a tarefa nada fácil. Na verdade, é bem desafiadora. Abordando a personagem pela primeira vez – o que seria a fase inicial de um trabalho, na qual não se deveria ter pressa em escolher e definir posições – mas já tendo que convencer os diretores de que poderá fazer um bom trabalho, o ator deve estar entre o prazer de estar em cena – o que, supõe-se e espera-se, ser gerador de tranquilidade - e a técnica apurada, capaz de improvisar sem perder o eixo, falar bem o texto e demonstrar interesse no papel. Enfim, passar confiança ao diretor. Para tanto, o ator acaba tirando de sua bagagem algumas ferramentas de efeito rápido e direto, com poder de sintetizar a personagem, dando um toque de originalidade e surpresa sem, no entanto, deixar de suprir as exigências dramáticas específicas da cena. "Tira da manga" - no linguajar popular – aquele tipo que, nele, funciona sempre: o malandro, o bandido, o mendigo, o executivo, o policial etc. Por vezes, podendo misturar um com o outro, de acordo com a necessidade. Foi o meu caso: uma mistura de polícia e bandido, malandro e palhaço, bom e mau. Fiz um teste carregado, um tanto exagerado – mas com potencial – como diria, mais tarde, Luiz Mário Vicente, preparador de atores que teve a incumbência de construir os alicerces da equipe formada, além de Brandão, pela inspetora Clarice (Rafaela Mandelli) e pelo chefe do

grupo, o delegado Medeiros (Milhem Cortaz). Logo nos primeiros dias, preocupado em compor a personagem, perguntei ao nosso preparador qual sua opinião sobre a origem de Brandão. Achava que era carioca, não havia nada no roteiro que me dissesse outra coisa. Mas de onde? Zona Norte? Zona Sul? Ou Oeste? Sabia que trabalhava numa delegacia da Gávea (Zona Sul), mas poderia ter nascido na Penha (Zona Norte), por exemplo. Ele me perguntou de onde eu era. Respondi que nasci e fui criado na Tijuca, bairro da Zona Norte do Rio de Janeiro. Ele disse: “Então, o Brandão é de lá.” E passou a me explicar sobre tudo o que pensava dos diferentes veículos: no teatro, onde os papéis representados podem ser caracterizados de modo a envelhecer ou rejuvenescer o ator, não há tanta preocupação com a proximidade física entre as partes. Além disso, o ator pode utilizar técnicas corporais para a composição, havendo maior liberdade do que em outros meios. Neste caso ele não precisa, necessariamente, se parecer fisicamente com a personagem. A liberdade em questão amplia-se ainda mais, dependendo da linguagem da peça. Um adulto pode, sem nenhuma caracterização, representar um bebê, por exemplo; nas telenovelas, onde, de modo geral, a representação funciona com base realista ou naturalista, mas com uma pequena dose de composição para fisgar o interesse do público e mantê-lo conectado à história, por cerca de oito meses consecutivos – sem esquecer que o veículo substituiu o rádio, que tinha a mesma função, porém sem as imagens do aparelho de TV; e, finalmente, no cinema, meio em que a personagem deve ser a mais próxima fisicamente e psicologicamente da figura do ator, por se utilizar de uma dramaturgia fechada, com início, meio e fim, onde, por cerca de apenas duas horas, o espectador deve ser fisgado e acreditar no que lhe é contado. Ou seja, no caso do cinema, tudo deve ser mais direto, como se não houvesse barreira entre o ator e o espectador, para que essa comunicação se dê “sem intermediários”. No caso dos apenas quatro episódios (de cerca de 45 minutos cada) de *Fora de Controle*, apesar do veículo ser a televisão, tudo mais era cinema: a equipe, o equipamento e a linguagem. Cada episódio narrava um caso policial, o que aproximava ainda mais a série de um filme, ou melhor, era como se tratassem de quatro médias-metragem. Portanto, nossa atuação também seria mais próxima do que se assiste na tela grande.

Começamos os trabalhos fazendo uma série de exercícios que nos testava fisicamente e emocionalmente, em grandes doses. Vicente havia sido professor no

estúdio de Fátima Toledo por alguns anos, até decidir seguir seu próprio caminho. A figura do *coach* ou do preparador de elenco vai gerando seguidores e dissidentes, que acabam por criar novos métodos, híbridos de exercícios, elaborados de acordo com o conhecimento e a experiência do próprio, e com a necessidade de cada caso. Também visitamos uma delegacia em detalhes, observamos policiais e improvisamos muitas cenas. O fato é que, como disse, "tirei da manga" um tipo que dominava. Agora precisava esquecer o teste e começar a tatear um outro caminho, por meio da ajuda de cerca de um mês de preparação, junto aos meus colegas Cortaz e Mandelli, e, também a outros atores que vinham ensaiar conosco suas participações. Além do trabalho sensorial, havia o aprendizado específico das técnicas de abordagem, invasão e manuseio de armas com um policial civil. Mas nada que se assemelhasse a comer comida do chão, ou ficar preso durante horas dentro de um lugar escuro, como aconteceu nos casos de *Tropa de Elite* e *Assalto ao Banco Central* (Marcos Paulo, 2011), outro filme com preparação de Fátima Toledo. A delegacia da Gávea, locação real assumida pela ficção, que se utilizou de sua fachada para algumas cenas e copiou com maestria seu interior em estúdio – único local artificial do projeto (todas as demais cenas foram feitas em locações reais) – serviu também como fonte de pesquisa e inspiração. Numa visita detalhada a todos os departamentos, com algum contato – e muita observação – com seus profissionais, voltamos para a sala de ensaio com os olhares ávidos e a imaginação pulsando. Detalhei para Luiz Mário Vicente a observação que fiz de um policial que me chamou a atenção. Tinha a pele clara e a cabeça raspada. Era forte, de estatura mediana, com andar compacto e seguro, sem sorrisos, de olhar duro e voz grave. Pensei nele para servir de base para Brandão. Vicente reagiu calmamente, perguntando se havia observado também quem era o seu chefe: um sujeito mulato, baixo e franzino, um pouco curvado para a frente e para baixo, quase corcunda, de olhar doce e fala mansa. Ele me disse que talvez esse "cara" fosse muito mais cruel e sem escrúpulos do que seu subordinado, o policial que eu destacara. E me convenceu de que seria muito mais interessante trabalhar com o improvável, que isto se aproximaria muito mais da vida real e era exatamente o que ele buscava pra o trabalho.

Outra etapa inesquecível foi quando fomos para o Saara (pólo comercial popular da cidade do Rio de Janeiro), e também para a praia do Leme, no mesmo

dia, um pela manhã e outro à tarde, para fazermos improvisações misturados ao povo. Interessante ressaltar que, apesar de sermos atores com alguma visibilidade no mercado, conhecidos do grande público, pouquíssimas vezes fomos abordados para fotos ou autógrafos, e não porque estávamos caracterizados – não estávamos – mas, acredito, pelo engajamento na proposta das “missões” apresentadas, agindo como policiais, sem nos preocuparmos com tal abordagem. E, quando aconteciam, também tratávamos de, gentilmente, nos desviarmos delas, com a calma de quem simplesmente não entendeu, como se estivéssemos sendo confundidos com outra pessoa. Esse aspecto se acentuou um pouco mais, ainda assim sem nos perturbar, para com a figura de Milhem Cortaz, que também atuou com destaque em *Tropa de Elite*, tornando-se bastante conhecido do grande público. Mas, como disse, nada, ou quase nada, nos afetou. A não ser a própria dificuldade dos desafios. Nossa primeira missão, num Saara lotado, foi a de escolher uma loja de artigos femininos para que “Clarice” pudesse entrar e colher alguns dados, como horários de funcionamento, nome do gerente e até o CNPJ da empresa. O exercício era baseado na ficção de que, na loja escolhida por nós, haveria a suspeita de algum procedimento ilícito, como tráfico de drogas. O que tornava a tarefa mais trabalhosa era, além da abordagem da atriz Rafaela Mandelli ao estabelecimento comercial, escolhermos um local onde também houvesse um bar ou lanchonete em frente, para que “Medeiros” e “Brandão” pudessem observar discretamente a performance de Clarice, estando a postos, para, a qualquer momento, poder intervir, em caso de perigo. Claro que nada disso iria acontecer, mas o importante é que estivéssemos aptos para tal. Deveríamos ficar num ângulo que desse para observar todos os movimentos da inspetora, a fim de protegê-la de qualquer tipo de problema. Até, se fosse o caso, tirando ela de lá, rapidamente. Lembro de me sentir realmente como um policial civil: à paisana, infiltrado no meio da população, observando a tudo e a todos, como se tivesse poderes de um super-herói. Se fosse na vida real, ainda estaríamos armados, fato que certamente aumentaria essa sensação de poder. Durante a preparação e as filmagens, pude experimentar tal sensação, manuseando pistolas reais. Essa diferença do cinema em relação ao teatro e à TV – a de se utilizar de locações e objetos reais (a TV o faz apenas em parte) – é um fator determinante também para a atuação. Tudo está muito próximo da própria vida. Por que a interpretação do papel também não deveria ser? Mesmo em personagens

dissimuladas, vilãs que, como lobos em pele de cordeiro, falam uma coisa e praticam outra, mesmo nestes, a atuação deve ser branda, sem revelar por completo suas verdadeiras intenções. É diferente das telenovelas, nas quais comumente vemos o vilão “mostrando” ao público que é vilão, sem sutileza, de forma quase direta, o que nos faz pensar: como o "bom moço", o galã, no caso, ou a "mocinha", podem ser envolvidos pela falsidade de uma personagem tão falsa? No caso da manhã, no Saara, falhamos. Não conseguimos escolher um local ideal para tal e, quando achávamos que estava tudo dentro do controle, perdíamos a inspetora de vista, ou tínhamos que entrar esbaforidos no estabelecimento a fim de protegê-la, sem a calma, a frieza e a discrição fundamentais a um policial. Sucumbimos, diante da ansiedade e da prepotência, talvez. E ficamos tristes, como policiais que fracassam numa missão de vida ou morte.

Depois do almoço, nós nos dirigimos à orla da praia do Leme. A missão, não menos desafiadora, para "policiais" destemidos e com o orgulho ferido, era encontrar um turista, com chapéu tipo "Panamá", segui-lo, abordá-lo e colher informações como nome, data de nascimento ou quantas fossem possíveis, além de tirar fotos do sujeito. Seria ele, em nossa ficção, suspeito também, de algum crime. Fizemos um acordo de que andaríamos mais destacados um do outro, desta vez, de maneira bem discreta. Na frente, iria o delegado Medeiros. A tarde estava nublada e, ao contrário da multidão do Saara pela manhã, o calçadão da praia encontrava-se pouco habitado. Milhem Cortaz foi, então, abordando algumas pessoas, perguntando sobre o tal turista de chapéu Panamá. Então, algo inusitado aconteceu. Em um dos quiosques da orla, o atendente informou que ele havia estado ali pela manhã e que estava hospedado no Hotel Othon, cerca de uns trezentos metros à frente. Fomos correndo para lá, como se fosse urgente capturá-lo. Chegamos na fachada e, ainda do outro lado das duas pistas que nos separavam do local, combinamos o seguinte: eu ficaria ali mesmo, aguardando ordens pelo telefone celular. Clarice se posicionaria num local intermediário entre eu e Medeiros, na portaria do hotel, do lado de fora. Medeiros iria tentar colher informações no balcão. Se afastaram, então, de mim, e seguiram os dois em direção ao hotel. Eu, ao contrário de esvaziar-me e me afastar do faz de conta, mesmo sozinho mantinha-me atento, naquele momento, e antes, no almoço, e a qualquer hora do dia, nos comportávamos como uma equipe policial de verdade. Tudo sob a supervisão

distante de nosso preparador, apelidado de “Charlie”, o chefe que nunca se mostrava, do seriado *As Panteras*. De repente, recebo um telefonema de Medeiros. A ordem que vinha do outro lado da linha era para que me apressasse em chegar na portaria do hotel e, de alguma forma, interrompesse a trajetória de nosso homem, fazendo-o parar. Ele havia aparecido, enquanto Medeiros se dirigia ao balcão. Por incrível que possa parecer, um senhor saiu pelo elevador, em trajes típicos de turista, com chapéu Panamá na cabeça, acompanhado de sua esposa. Apressei-me em atravessar as duas pistas, correndo em direção à portaria do hotel, com a adrenalina tomando conta das minhas veias. Diminuí o passo e disfarcei assim que vi o tal turista saindo, e encaixando-se em nossa situação fictícia. Um fusca antigo e bem cuidado o esperava, com manobrista. Assim que ele se dirigiu para a porta do motorista, cabendo à sua esposa ir pelo outro lado, o fiz parar perguntando obviedades como “o senhor está hospedado aqui?”, “em que quarto?”, usando apenas o tempo necessário para Clarice se juntar a nós e, disfarçadamente, tirar fotos da placa do carro e das personagens suspeitas, com seu celular. Bingo! Trabalho de equipe. Missão cumprida e parabenizada. Voltamos para nossa base felizes e satisfeitos, pela revanche em relação ao fracasso matinal.

Outros exercícios se sucederam, sempre nos explorando no limite físico ou psicológico, inclusive nos colocando uns contra os outros, ou formando uma dupla dentro do trio, em algumas improvisações, ficando dois contra um. Nosso último desafio, e maior teste de fogo - havia um tempo determinado para cumprir nossa missão - foi descobrir, dentre os membros da equipe do seriado — produtores, caracterizadores, figurinistas, etc. —, um culpado, que iria se entregar mediante a conjugação de duas palavras ditas a ele, as quais ele responderia com outra. Um jogo de suspense em que apenas mais uma pessoa da equipe sabia da trama. Deveríamos nos infiltrar, como atores (assim nos conheciam), por entre ela, sem que ninguém percebesse nosso verdadeiro intuito, ou seja, não podíamos contar para ninguém, nem fazer perguntas óbvias demais, que indicassem ansiedade e destruíssem nossos planos, fazendo-nos perder o jogo e ter de pagar por isso, com algum tipo de punição que não nos foi revelada. Assim como policiais civis, estávamos, mais uma vez, infiltrados no meio de um nicho, para tentar descobrir algo sem sermos descobertos antes. Inúmeras situações se sucederam, ao longo de longas duas horas, até que, iludidos por dicas insuficientes e movidos por alguma

ansiedade, indicamos nosso suspeito a Vicente, que reagiu de maneira veementemente irônica, anunciando que tínhamos perdido – o “criminoso” era outro. E, na hora de anunciar nossa punição, revelou que não era para os três, mas apenas para um, Brandão ou Clarice, escolha que deveria ser feita por Medeiros. Na história, havia um caso amoroso mal resolvido entre Medeiros e Clarice e, por outro lado, Brandão era o “braço direito” de Medeiros, seu fiel escudeiro. Coube a Medeiros decidir nosso destino. Ele resolveu, depois de sofrer um pouco, por protegê-la e indicar a mim a punição, que consistia em fazer tantas flexões, abdominais e polichinelos quanto pudesse, em séries que me iam sendo informadas, de tempos em tempos. Ficava virado de frente para uma parede, sem contato visual com ninguém, recebendo e cumprindo ordens. Medeiros gritava de longe, num misto de compaixão e comando prático, para que eu não esmorecesse e continuasse meu martírio sem culpa, pagando pela equipe. Quando tudo terminou, por total incapacidade de prosseguimento, foi-me dado direito a relaxar e, exausto e mordido em meu orgulho e dignidade, retornei à sala de ensaios, onde nós três nos abraçamos e choramos muito, e, ainda aos prantos, esbravejamos, anunciando que, a partir dali, era nossa hora de atuar e fazer um grande trabalho, que nós três estávamos juntos, éramos uma equipe.

Os dois meses de filmagem foram de extremo prazer, generosidade e afetividade entre nós três, além do clima de toda equipe, muito divertida e leve, comandadas - em dois episódios cada - pelos competentes Daniel Resende e Johnny Araújo. Situações tensas, como invasões, tiroteios, achaques, torturas, interrogatórios e assassinatos. Ao mesmo tempo, as tramas revelavam outra camada na vida daqueles policiais, seus dramas pessoais, infortúnios. E a maneira peculiar do carioca lidar com as dificuldades: por meio do bom humor. Havia, também, neles, o jeito brincalhão e descontraído com o colega de trabalho, uma malemolência, revelada com autenticidade e verdade pelo texto e pela capacidade de jogo de cena e improviso dos atores. Nós nos conhecemos, de fato, naquelas quatro semanas de preparação, e saímos dela como se isso tivesse acontecido há tempos. De modo que, em cena, já detectávamos nossa respiração ou tipo de humor, ou mesmo nossas dificuldades, o que, vez por outra, fazia com que nos ajudássemos mutuamente, quando diante de alguma delas. Havia outras situações tensas também, geralmente quando envolviam contato físico voltado para cenas de

violência. Numa delas, inclusive, tive de dar tapas na cara de um colega de cena e aconteceu de ser verdade. Mas ele não parou para reclamar ou vetar os tapas. Aproveitou e contracenou com eles, alavancando sua atuação a outro nível, e da cena como um todo. Eis aí um típico exemplo de acordo entre as partes. O diretor indicou os tapas de verdade. Sem contar a meu colega, apliquei-os na hora do “ação”. Ele não parou a cena em momento algum, nem no pequeno intervalo entre os muitos *takes* – para reposicionamento de câmeras ou trocas de lentes. Segui com coragem, sempre respondendo aos estímulos físicos e reais meus e de Milhem Cortaz. Em alguns momentos, aquela situação mostrava-se desconfortável. Na hora da cena, eu atuava com empenho, conectando-me com a personagem de uma maneira fluida e segura. Porém, nestes pequenos intervalos, eu me afastava do foco da cena, para um outro cômodo da casa em escombros em que nos encontrávamos, a fim de respirar, me culpando por aqueles tapas. Ao fim da cena, sem nunca ter esmorecido dentro dela nem indicar nenhuma insegurança para o colega em questão, nós nos abraçamos (os três) e lembramos que tudo aquilo foi em prol da verdade, nossa arte, a do ator, e aqueles tapas viraram beijos. Para mim, significou um dos momentos mais intensos dentro da série. E me questioneei sobre a necessidade de uma fiscalidade real para a cena. Mas cheguei à conclusão que, como disse anteriormente, se há acordo entre as partes e isso torna a cena melhor, utilizamos os recursos possíveis, com o cuidado de que estes não representem um problema para nenhum dos envolvidos na situação. Seríamos capazes de fazer essas mesmas personagens sem a preparação? Certamente que sim, mas, sem dúvida, com muito menos suporte, recursos e ferramentas para desenvolvê-los.

Fora de Controle foi um sucesso, somando prestígio à Rede Record. Foi exibida também em vários canais fechados, posteriormente. É um trabalho especial dentro de minha trajetória, pois sinto que consegui me livrar de alguns vícios de interpretação e composição da personagem, e que levo este aprendizado para outros trabalhos.

3.1. Fotos: Fora de Controle



Acima, o trio principal: Inspetor Brandão (Claudio Gabriel), Delegado Medeiros (Milhem Cortaz) e inspetora Clarice (Rafaela Mandelli).

Na direita superior, Cortaz se concentra enquanto a equipe se prepara. E, logo abaixo, o elenco com o diretor Daniel Resende.

Abaixo, dois momentos de Clarice (Rafaela Mandelli).





Acima, o inspetor Brandão (Claudio Gabriel)

Abaixo, à esquerda, o diretor Daniel Resende orienta a atriz Rafaela Mandelli.



Acima, Medeiros e Brandão em ação.



Medeiros e Brandão achacam a personagem de Christiano Cochrane, numa participação especial, acima. À esquerda, mais uma cena da dupla. Abaixo, à esquerda, o preparador de elenco Luiz Mário Vicente. Abaixo, Rafaella Mandelli entre o diretor Johnny Araújo e o autor Marcílio Moraes.



3. CONCLUSÃO

O futuro ator, criança ainda, ou adolescente, é aquele que se apaixona por essa arte, optando por estudar num curso livre ou atuando em grupos amadores de teatro. Depois, provavelmente ingressará numa escola ou faculdade específica até se formar e começar a trabalhar profissionalmente. Teatro, cinema e televisão surgirão, naturalmente. Vai progredir e continuar se aprofundando, ao longo de sua trajetória, como em qualquer outra carreira, artística ou não. Já o não-ator, é um indivíduo que nunca pensou nisso até o cinema precisar dele para ser ele próprio, com adaptações que servirão a uma personagem, moldadas por estímulos sensoriais profundos. Em outras palavras: o primeiro busca a formação, o segundo é “buscado” por ela. Guardadas essas proporções – e uma não se torna obrigatoriamente melhor que outra, em se tratando do início da formação de um ator – o fato é que de uma forma ou de outra, inicia-se uma carreira, se considerarmos que é também do desejo do não-ator seguir com ela. Isso posto, de que maneira um ator/não-ator conseguirá atingir qualidade em seu desempenho, não faz a menor diferença. O espectador senta na sala de cinema para conhecer uma história, acompanhando a trajetória de suas personagens, numa trama que foi feita para envolvê-lo, de alguma maneira. Sabe que tudo é ficção, mas deixa-se levar pela ilusão de que é real. E o ator é o intermediário dessa comunicação. Os outros elementos como trilha sonora, montagem, direção de arte e fotografia, emolduram seu trabalho, dão suporte à fantasia. Mas é o ator que dá vida, literalmente, à personagem. E não importa de que forma conseguirá atingir o espectador.

Numa ponta está o não-ator, totalmente leigo, inexperiente e ingênuo, porém sem vícios de representação. Na outra, o ator profissional, experiente e aparelhado, às vezes tanto, que isso pode atrapalhá-lo. E onde entra o preparador? Exatamente no meio dos extremos, visando uma coisa só: uma atuação tão “invisível”, que faça o espectador se perder no limite tênue entre a realidade e a ficção, a ponto de nem pensar nisso, mas sentir e vibrar com o filme que está assistindo, “acreditando” que as personagens são reais e de fato “vivem” aquilo. O *coach* trabalha para alcançar estágios cada vez mais potentes no resultado do trabalho do ator. O que é e sempre foi o objetivo da arte de atuar: exhibir um espelho à natureza. Portanto, o preparador estimula o não-ator, ou seja, uma pessoa comum, para que ele consiga fazer o que

um ator faria, num determinado filme. No caso do ator, funcionará opostamente: deverá fazer com que este perca seus vícios de criação do papel e certos exageros na forma de se expressar para que este se aproxime o tanto quanto for possível de uma pessoa comum, no caso, a personagem.

O não-ator, escolhido para testes, e posteriormente escalado para um papel central de um filme, pode tornar-se ator ou não. Caso seja bem sucedido, pode aproveitar-se deste fenômeno e seguir adiante, se desejar. E o único veículo que pode trabalhar confortavelmente com essa possibilidade de iniciação de um profissional do ramo é o cinema, pois, como já vimos, precisa apenas de uma tomada por vez e, geralmente, há tempo suficiente de preparação para que o iniciado reaja a estímulos, a fim de satisfazer as exigências de um papel. Sem contar com o fator talento, pois este só será uma boa matéria-prima se, de antemão, possuí-lo. Levando em conta também que pode se utilizar de falas improvisadas, ou melhor, falar o que é preciso com suas próprias palavras. O que interessa não é a reprodução fiel – nem a repetição em muitas sessões – de um texto previamente escrito, como no caso do teatro. Nem tampouco a agilidade e técnica adquiridas para sobreviver no universo da televisão. Esses meios exigem bem maior conhecimento de causa, para se alcançar bons resultados. Por outro lado, não temos como negar que este indivíduo é ator, ainda que pontualmente, especificamente numa personagem que serve a um determinado tipo de filme. Se ele continuará sendo, depende única e exclusivamente dele próprio. Pois também não há como se negar que pode ser o começo de uma carreira, visto que não há obrigatoriedade alguma de se começar, por exemplo, pelo teatro. Fátima Toledo afirma que "A partir do momento que ele (o não-ator) passou por um processo de seleção e chegou à preparação, eu já o considero um ator do filme, um ator iniciante, mas um ator." (informação verbal)²⁵

Outra questão determinante é o tipo de filme que o diretor deseja ou que lhe é possível fazer. Se quer contar com grandes estrelas conhecidas do público, o que lhe trará boa perspectiva de bilheteria e abrirá portas com patrocinadores, ou se deseja fazer um filme onde a relevância está na própria história. Pois, da mesma forma que uma celebridade pode lhe trazer louros, também pode ofuscar a sensação de ilusão do faz de conta, tão cara à ficção. No caso de *Bruna Surfistinha* (Marcus

²⁵ Fátima Toledo, em entrevista concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015.

Baldini, 2011), por exemplo, a intenção inicial era de se escalar uma atriz totalmente desconhecida para a protagonista. Para isso, foram abertos testes para muitas atrizes. Mas, no decorrer da produção, a adaptação para cinema do livro *O Doce Veneno Do Escorpião: o Diário de uma Garota de Programa*, de Raquel Pacheco, contou com a experiente e super famosa Deborah Secco. A partir daí, o filme ampliou – e muito – suas possibilidades de sucesso, mas também abriu mão do frescor e da originalidade que poderia lhe trazer o lançamento de uma jovem atriz no papel-título.

Acredito que o fenômeno do sucesso do não-ator em diversas produções ao longo da história do cinema exerceu forte influência no que diz respeito às técnicas e procedimentos desenvolvidos visando a "não-atuação" dos artistas profissionais. Naturalmente, é preciso que os atores se adaptem aos novos tempos, pois em muitos casos acontece de essas técnicas serem exploradas já a partir dos testes. Se há algum tipo de aversão ao trabalho dos preparadores de elenco, ou alguma prepotência que os impeça de se entregar e corresponder aos estímulos dados, certamente estarão perdendo grande oportunidade de aprender, evoluir e aumentar seu potencial num meio bastante competitivo. É importante que, além dos conhecimentos acadêmicos adquiridos, o profissional esteja sempre atualizado e aberto a novos caminhos, se é de seu desejo aprimorar-se e crescer cada vez mais.

Nos últimos tempos, o que mais me inspira para a construção das personagens que interpreto são seus estados. Não há um método. Nem trabalho com *coach* pessoal, como optam muitos atores. Mas procuro aprender, na evolução de minha carreira, que "menos é mais", na maioria dos casos. Que é melhor contar com as circunstâncias da personagem do que tentar fazer uma conexão com as minhas, mas que também posso buscar, eventualmente, certas emoções pessoais para traçar uma relação com as que ela está precisando. Nada é proibido se está dando certo, pois, principalmente no *take* imortal do cinema, o importante é a plenitude do ator, o que o possibilita de atingir a verdade exigida pela cena, sabendo, todavia, que representa tão somente aquela que foi apenas uma das inúmeras possibilidades para ela, e que ficará para a posteridade. As pesquisas que o ator deve fazer ou não, cabe a ele, apenas. Se precisa estar numa situação *in loco* ou se quer apenas ver fotos. Se quer conhecer uma pessoa que faz um trabalho específico ou imaginar-se nele. Se as "tintas" da composição serão fortes ou

amenas. Porém, certos trabalhos dispõem de preparadores de elenco - sem falar dos aprendizados específicos, como manusear armas, pilotar motos ou fazer cirurgias. Então, o ator pode se utilizar de mais essa ferramenta, tão valiosa. Não se trata de ser certo ou errado trabalhar com preparadores, nem se somos contra ou a favor de um determinado método. Creio que o importante é o desenvolvimento das técnicas, das novas possibilidades de abordagem e representação dos papéis, para o constante aprimoramento da arte de atuar.

REFERÊNCIAS

Bibliográficas:

GUSKIN, Harold. **Como Parar de Atuar**. Primeira edição. São Paulo: Perspectiva, 2012

MERTEN, Luiz Carlos. **Cinema - Entre a Realidade e o Artificio**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2003.

ORICCHIO, Luiz Zanin. **Cinema de Novo - Um Balanço Crítico da Retomada**. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

SHAKESPEARE, William. **A Tragédia de Hamlet, Príncipe da Dinamarca**. Primeira edição. Rio de Janeiro: Somart, 2013

TCHEKHOV, Anton. **Teatro**. Maiporã (SP): Veredas, 1994

Filmes:

PIXOTE - A LEI DO MAIS FRACO. Hector Babenco. Hector Babenco. Brasil: HB Filmes, 1981. 127 minutos.

CIDADE DE DEUS. Fernando Meirelles e Kátia Lund. Andrea Barata Ribeiro e Maurício Andrade Ramos. Brasil: O2 Filmes / Globo Filmes / StudioCanal Wild Bunch, 2002. 135 minutos.

TROPA DE ELITE. José Padilha. José Padilha e Marcos Prado. Brasil: Zazen Produções, 2007. 120 minutos

Tese:

AUGUSTO, Isabel Regina. Neorrealismo e Cinema Novo: a influência do neorrealismo italiano na cinematografia brasileira dos anos 1960. Tese de doutorado - Departamento de História e Civilização do European University Institute (EUI). Fiesole - Firenze / Itália, 2005.

Internet:

FRAIA, Emilio. **Como não ser ator.** Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-28/questoes-de-interpretacao/como-nao-ser-ator>> Acesso em: 09/03/2015

FERREIRA, Luiz Carlos. **A lei do mais forte.** Disponível em <<http://f5.folha.uol.com.br/saiunonp/2013/12/1383007-a-lei-do-mais-forte.shtml>> Acesso em: 12/07/2015

HSU. **Diário de um cinéfilo.** Disponível em: <<http://diariodeumcinefilo.blogspot.com.br/2015/03/iracema-uma-transa-amazonica.html>> Acesso em: 12/07/2015

CAMARGO, Paulo. **O que aconteceu com esses atores?** Disponível em <<http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/o-que-aconteceu-com-esses-atores-1mo6fzc5bm10mlgbu4u2wc6dq>> Acesso em: 12/07/2015

YouTube. **Matéria Cidade de Deus - 10 anos depois** Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=mpNLipY-hBM>> Matéria do programa Curta / Rede Minas. Acesso em: 13/07/15

MARTINS DE CARVALHO, Andréa; PASSOS AFFINI, Letícia; ARAÚJO SIMÕES, Rosa Maria. **O Trabalho com atores não-profissionais no cinema brasileiro.** Disponível em: <http://www4.faac.unesp.br/jornada/resumos/cinema/trabalho_atores.htm> Acesso em: 13/07/15

MARTINS, José Fernando. **Filme 'Pixote' faz 30 anos de polêmica e sucesso.** Disponível em: <<http://www.sindjormt.org.br/2011/03/filme-pixote-faz-30-anos-de-polemica-e.html>> Acesso em: 14/07/2015

Redação TelaBrasil. **Conheça a trajetória de Fátima Toledo, a primeira e mais polêmica preparadora de elenco do cinema brasileiro.** Disponível em: <<http://www.telabr.com.br/noticias/2014/03/12/conheca-a-trajetoria-de-fatima-toledo-a-primeira-e-mais-polemica-preparadora-de-elenco-do-cinema-brasileiro/>> Acesso em: 15/07/2015

Studio Fátima Toledo. **O método.FT.** Disponível em: <<http://www.studiofatimatoledo.com.br/#!o-mtodo/c1e3f>> Acesso em 15/07/2015

Studio Fátima Toledo. **Programa Diverso/ Rede Minas.** Disponível em: <<http://www.studiofatimatoledo.com.br/#!vdeo/cbkr>> Acesso em: 15/07/2015

NEVES, Carla. **Dez anos depois, o Zé Pequeno de "Cidade de Deus" conta que quase trocou as telas pela farda.** Disponível em: <<http://cinema.uol.com.br/noticias/redacao/2012/08/29/dez-anos-depois-o-ze-pequeno-de-cidade-de-deus-conta-que-quase-trocou-as-telas-pela-farda.htm>> Acesso em: 16/07/2015

SANTANA, Ana Lúcia. **Bionérgica.** Disponível em: <<http://www.infoescola.com/medicina-alternativa/bioenergetica/>> Acesso em 16/07/2015

MERIGO, Carlos. **Projeto ONG Nós do Cinema.** Disponível em: <http://www.b9.com.br/628/diversos/projeto-ong-nos/>> Acesso em: 12/08/15

Rede Globo. **Pedro Cardoso e Graziella Moretto assinam peça sobre opressão sexista.** Disponível em: <<http://redeglobo.globo.com/globoteatro/reportagens/noticia/2015/06/pedro-cardoso-e-graziella-moretto-assinam-peca-sobre-opressao-sexista.html>> Acesso em:13/08/15

SANT'ANA, Thaís. **O que foi a Nouvelle Vague?** Disponível em: <<http://mundoestranho.abril.com.br/materia/o-que-foi-a-nouvelle-vague>> Acesso em: 25/08/2015

Informação verbal:

CAVALCANTI, Isabel. A Última Gravação de Krapp e Ato Sem Palavras I. Rio de Janeiro, 2015. Depoimento.

Fotos:

CLAUDIO GABRIEL, MICHEL ANGELO e MUNIR CHEDIAK. 2012. 13 unidades.
Cor. Dimensões variadas.

ANEXO

ENTREVISTA COM FÁTIMA TOLEDO:

(Concedida a Claudio Gabriel, via e-mail, em 31 de Julho de 2015)

1) Quais as possíveis correlações, no seu entender, entre os procedimentos utilizados em seu método, para atores profissionais e não-atores. O que há de interseção nisso e quais as diferenças?

R: Penso que, quando iniciamos um projeto somos todos marinheiros de primeira viagem, pelo menos, no que diz respeito a este universo no qual transitaremos.

O ator sempre traz consigo uma habitual instrumentação, e o ator iniciante (ou não ator) apenas uma grande expectativa em relação ao desconhecido (atuação). Passo então ao trabalho de unificação do grupo, partindo do princípio de que todos se revelem para “revelarem” seus personagens. Neste lugar, os dois são absolutamente iguais, uma vez que o ponto de partida são eles, e sua verdade em um universo fictício, o filme.

2) Você acha que o trabalho de um contribui para com o de outro, ainda sobre os casos acima citados? De que forma?

R: Sem dúvida. O ator já vem comprometido com sua imagem, seu histórico, enquanto o não ator tem certo frescor, sem vícios ou instrumentações anteriores, o que auxilia o ator no desprendimento de seus códigos. O ator contribui com seu conhecimento do universo cinematográfico, possibilitando ao iniciante (não ator) se sentir mais seguro e à vontade em cena. É uma mistura sadia.

3) Há ainda o ator amador, ou iniciante, aquele que ainda não é profissional, mas que também não pode ser considerado um “não-ator”. Em que ele contribui ou no que este fato pode atrapalhá-lo ou ajudá-lo em relação à sua metodologia?

R: A partir do momento que ele passou por um processo de seleção e chegou à preparação, eu já o considero um ator do filme, um ator iniciante, mas um ator.

4) No seu entender, houve evolução no cinema brasileiro a partir da importância dada aos preparadores de elenco?

R: Eu creio que o cinema brasileiro passou por várias etapas, chegando a uma apuração técnica e a um olhar para os atores, tornando a interpretação uma área tão importante para o resultado, quanto às outras.

5) O que acha do cinema brasileiro hoje, como espectadora?

R: Confesso que, como espectadora, tenho assistido poucos filmes brasileiros. Não sou muito fã do estilo de Comédia, que hoje é a maioria dos filmes em cartaz. Estou sentindo falta da diversidade de temas em nosso cinema, e de maior incentivo para o que não está na “moda” comercial do momento.

6) Você também é atriz, correto? Das vezes em que foi dirigida, do que mais sentiu falta na relação com o diretor?

R: Eu fui dirigida poucas vezes, fui atriz de teatro. Fiz quatro espetáculos e sempre tive uma comunicação muito boa com diretores, procurava entender o olhar do diretor para o que eu estava fazendo, e buscava em meu processo o que ele desejava.

7) O que pensa do ator que se a nega participar de um filme com sua preparação, mesmo sem conhecê-la? E de um ator que desiste, no decorrer da preparação?

R: O ator que não quer participar tem este direito. O método é um dos caminhos da interpretação. Se a pessoa se sente melhor em outro, ok. Até porque, não haverá um bom resultado se não houver o prazer de vivenciar o processo. Quanto ao ator desistir, o que tem sido raro, é normalmente durante todo o processo seletivo anterior a preparação, quando testes e oficinas, sob o olhar do método, são realizadas, permitindo ao ator se adequar ou não ao nosso movimento.

8) E você, já desistiu de algum ator no meio do processo? Por quê?

R: Eu nunca desisti de nenhum ator. Quem desiste é o diretor durante o processo de seleção.

9) Você acha que a importância dada ao preparador de elenco surgiu da inabilidade dos diretores para dirigir seu próprio elenco?

R: De maneira nenhuma. Assim como nós temos o Diretor de Fotografia, o Diretor de Arte, etc., temos o Preparador de Elenco. Ele entra no conjunto da obra para auxiliar o diretor, assim como todas as outras áreas. Quem dirige os atores é o diretor, nós apenas os preparamos para que isso ocorra com mais tranquilidade e agilidade no set de filmagem.

10) Concorda em preparar qualquer tipo de elenco, para qualquer tipo de filme ou esbarrara em questões éticas?

R: Não esbarro em questões éticas, esbarro na questão de que só consigo trabalhar apaixonada, se não me apaixonar por um roteiro, eu não tenho como exercer o meu trabalho. Eu simplesmente não consigo.

11) Pensa em dirigir seu próprio filme um dia? Se for o caso, gostaria de ter um preparador a seu lado?

R: Penso em dirigir sim. Vou dirigir e, evidentemente, vou ter um preparador de elenco ao meu lado.

12) Seu método funcionaria para teatro ou é específico para cinema? Por quê?

R: O meu método funciona onde estiver o ator e sua verdade em cena. Ele pode estar na televisão, no teatro, ou no cinema, e será trabalhado dentro do método, na instrumentação necessária a cada linguagem.

13) Seu método tem correlações com outros métodos para atores? Quais?

R: Eu utilizo exercícios de Stanislavski, Stella Adler, etc., mas é no seu conceito que o método cruza outro caminho. Stanislavski diz: "Se fosse você". Eu digo: "É você, em uma situação fictícia".

14) A palavra “método” indica ordem, sistema, algo imutável para qualquer tipo de caso ou situação. Concorda? Seu método serve para qualquer filme, independente do tema, diretor ou elenco?

R: O “método” foi colocado, pois nós não encontramos outro nome para defini-lo. Ele não é tão sistemático assim, é um organismo muito vivo. Depende muito dos atores com os quais trabalhamos e, na maioria das vezes, recriamos exercícios pela necessidade desses atores. Sim, o método serve para qualquer filme, minissérie, TV, etc.

15) De que maneira pode um preparador de elenco auxiliar um não-ator a seguir na carreira?

R: Eu creio que aqui não é o preparador de elenco, é o desejo do ator, ou não, de seguir na carreira. É a sua paixão, se a sua paixão for essa, ele segue.

16) Quais as principais diferenças, no seu modo de ver, entre os atores e não-atores da época de *Pixote* para os dias de hoje? Se possível, cite exemplos.

R: Não sei. Tenho visto muito pouco o brilho da paixão, do prazer de se estar ali naquele momento, sem a preocupação se este trabalho lhe trará sucesso ou não.

17) Em que casos o ator precisa viver, numa preparação, algo que já conheça em sua vida pessoal, como, por exemplo, o fim de um relacionamento amoroso?

R: Eu sou da opinião de que, quanto mais o ator estiver próximo do filme, pior pra nós, pois acho que ele não tem que utilizar a própria vida, ele deve utilizar referências, mas não situações emocionais que esteja vivendo. É muito perigoso trabalhar com um ator que está na mesma situação emocional do filme, pois ele pode imobilizar. Melhor que ele esteja mais distante disso.

18) Até onde vai o trabalho de criação do ator em relação à sua preparação? Qual o limite entre um e outro?

R: O ator é completamente livre pra trazer coisas novas, tanto que, em todos os roteiros que trabalhamos, o ator contribuiu demais. Ele traz coisas que muitas vezes modificam até o andamento de algumas cenas.

19) Da bioenergética ao *kundalini*, o que mais é utilizado no método?

R: Os dois. A Bioenergética traz uma ancoragem aos atores, que permite com que eles passem por diversas sensações sem perder o chão.

A *Kundalini*, eu utilizo quando há uma necessidade de utilizar uma energia mais primal, dependendo do que o filme me pede.

20) Como essas técnicas e procedimentos chegaram ao seu conhecimento?

R: Eu fiz tanto a Bioenergética, quanto a *Kundalini* em meus tempos de atriz.