

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
**ESCOLA DE BELAS ARTES**  
**CURSO DE ARTES VISUAIS – CINEMA DE ANIMAÇÃO**

**PREPARAÇÃO DE ATORES PARA O CINEMA**

**Um estudo sobre metodologias de trabalho para a cena cinematográfica  
contemporânea**

Marco William Ribeiro Vieira

Belo Horizonte  
2014

Marco William Ribeiro Vieira

**PREPARAÇÃO DE ATORES PARA O CINEMA**  
**Um estudo sobre metodologias de trabalho para a cena**  
**cinematográfica contemporânea**

Monografia apresentada ao Colegiado de Artes Visuais da Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais como Trabalho de Conclusão de Curso, requisito parcial para obtenção do título de Bacharel em Artes Visuais – Habilitação em Cinema de animação.

Orientador: Prof. Rafael Conde (EBA - UFMG)

Belo Horizonte  
UFMG / Escola de Belas Artes  
2014

*A criação de arte não é uma fuga da vida,  
mas uma penetração na vida.*

Anne Bogart

## **Resumo**

Analizando o processo prático realizado na preparação de elenco do curta-metragem *Olho de Peixe*, este estudo pretende refletir as possibilidades e as questões envolvidas no trabalho de criação com atores para a cena cinematográfica. A imersão do ator no universo do filme, a relação de troca entre preparador e ator, a experiência da atuação para o olhar aproximado da câmera, a fragmentação dramática do set de filmagem e a criação da personagem são elementos que orientam esta pesquisa.

### **Palavras-chave:**

Preparação de atores, atuação, cinema, elenco, direção de atores.

## **Abstract**

Analyzing the practical process undertaken in the preparation of casting to the short film *Olho de Peixe*, this study aims to reflect the possibilities and issues involved in creative work with actors for the film scene. The immersion of the player in the universe of the film, the exchange ratio between coach and player, the experience of acting for the approximate look of the camera, the dramatic fragmentation of the film set and character creation are elements that guide this research.

### **Keywords:**

Preparation of actors, acting, film, casting, directing actors.

# **Sumário**

## **Introdução**

O ator no filme.....	6
----------------------	---

## **Capítulo 1**

Trabalhar com atores.....	9
---------------------------	---

## **Capítulo 2**

A preparação de elenco para o filme <i>Olho de Peixe</i> .....	12
--	----

## **Capítulo 3**

O trabalho com improvisação.....	16
----------------------------------	----

## **Capítulo 4**

Análise dos Ensaios: O processo de construção das personagens do filme <i>Olho de Peixe</i> .....	19
--	----

4.1 - O primeiro encontro.....	19
--------------------------------	----

4.2 - O segundo encontro.....	21
-------------------------------	----

4.3 - O terceiro encontro.....	23
--------------------------------	----

4.4 - O quarto encontro.....	28
------------------------------	----

4.5 - O quinto encontro.....	32
------------------------------	----

4.6 - O sexto encontro.....	36
-----------------------------	----

<b>A filmagem.....</b>	<b>37</b>
------------------------	-----------

<b>Considerações finais.....</b>	<b>39</b>
----------------------------------	-----------

<b>Referências .....</b>	<b>40</b>
--------------------------	-----------

## **Introdução**

### **O ator no filme**

No Brasil, a profissão de "Preparador de Elenco" ainda é bastante recente, mas vem conquistando cada vez mais espaço nas produções nacionais. Embora o número de profissionais nesta área e de escolas de atores para cinema no país tenha crescido, o tema aqui apresentado ainda é muito pouco explorado, principalmente no meio acadêmico. A entrada desse profissional no circuito cinematográfico fez com que o ator pudesse ganhar maior espaço na criação, inclusive dramatúrgica do filme, onde ele contribui diretamente na *mise-en-scéne*.

Já não temos mais o ator que decora seu texto e sim o ator que propõe seu texto, assim como suas ações e sentimentos, enriquecendo e conduzindo a representação. (RIBEIRO, 2005, p. 22)

No cinema o ator convive com todo um aparato técnico ao seu redor que interfere diretamente em seu trabalho. A metodologia de filmagem exige do ator técnica e estudo para que ele possa se manter "conectado" com o personagem e consiga lidar com sua memória corporal em um ambiente cheio de interrupções. A produção de um filme visa viabilizar o maior aproveitamento do tempo e menor gasto orçamentário, o que significa, muitas vezes, gravar cenas que ocorrem em uma mesma locação, mas que correspondem a momentos diferentes do roteiro, em um mesmo dia. Diferente do teatro, em que o fluxo de ação costuma ser ininterrupto dentro de uma cena, no cinema a ação é totalmente fragmentada devido aos ajustes de enquadramentos e iluminação inevitáveis de uma gravação.

Além disso, a narrativa fílmica é construída através do olhar também fragmentado da câmera - ela delimita o olhar do espectador, revela informações necessárias para o fluxo narrativo e esconde aquilo que o espectador não deve ver - e da justaposição de imagens realizada na montagem.

É importante ressaltar que a própria atuação no cinema sofre influência direta da montagem - o trabalho do ator pode ser resignificado através da justaposição de imagens. Este efeito é conhecido através da famosa experiência conhecida como "Efeito Kuleshov". Lev Vladimirovich Kuleshov foi um cineasta

russo que na década de 1920 fez um experimento demonstrando a resignificação de uma mesma imagem através da justaposição de outra. Ele filmou o rosto do ator Ivan Mouzzhukin, sem dirigi-lo, justapôs essa filmagem com a imagem de um prato de sopa, uma criança em um caixão e uma mulher deitada. A leitura que se faz da mesma expressão do ator é completamente diferente em cada caso. Tecnologia e ator trabalham juntos na construção da cena.

Esse artifício cinematográfico pode remeter diretamente ao famoso caso de Jerzy Grotowski em *O Príncipe Constante*. Nesta peça, o personagem Dom Fernando é preso e torturado para que renegue o cristianismo. Toda a partitura física construída pelo ator Ryszard Cieslak, inserida neste ambiente de violência, sofrimento e injustiça, estava diretamente ligada a sua primeira experiência sexual da adolescência. Uma experiência, maravilhosa, luminosa, que segundo Grotowski poderia ser comparada a uma espécie de “prece carnal”<sup>1</sup>.

Algo semelhante acontece em um trabalho do pesquisador Lee Strasberg, no qual ele relata que em um espetáculo dirigido por ele em 1932, um dos atores fazia o papel de um trabalhador de temperamento esquentado, motivado por uma fúria contida contra sua situação social. O ator não conseguia encontrar a emoção verdadeira do seu personagem, e afirmava que jamais tivera alguma situação em sua vida que provocasse esse tipo de raiva. Strasberg conta:

Depois de trabalharmos algum tempo nos ensaios, perguntei a ele: “O que faz você ficar com raiva?” Luther respondeu: “Quando uma pessoa faz alguma coisa horrível para outra pessoa; isso me deixa furioso”. Pedi então a Luther que criasse uma situação substitutiva em sua mente: algum mal feito a alguma pessoa próxima dele. Foi o que lhe permitiu produzir a energia destrutiva do personagem. Naturalmente a plateia não ficava sabendo da motivação particular de Luther. Tudo o que viam era a raiva verdadeira do trabalhador. (STRASBERG, 1990, p. 114)

Estes são apenas alguns exemplos de como, tanto no trabalho do ator quanto no trabalho dos bastidores de um filme, podem-se utilizar artifícios dos quais o espectador não terá conhecimento, e que irão construir todo o significado

---

<sup>1</sup> GROTOWSKI, 1990, p. 17

do que será visto. Iluminação, paleta de cores, escolha de figurino, sonoplastia e trilha sonora podem mudar completamente o sentido das ações dos atores. Tudo isso deve ser levado em conta quando se pensa em preparação de elenco para o cinema.

Tendo como referência estas particularidades do fazer cinematográfico, foi realizada em 2011 a preparação de elenco do filme *Olho de Peixe*, que, juntamente com a cineasta Nancy Mora, eu dirigi, produzi e será foco deste estudo.

## **Capítulo 1**

### **Trabalhar com atores**

O trabalho com atores no cinema é algo que há muito tempo me atrai. Este interesse começou com o cinema e se deslocou para o teatro. Por não haver escolas para atuação cinematográfica em Belo Horizonte, busquei em aulas eletivas da graduação em Teatro da UFMG os conhecimentos que me interessavam nesta área. A partir desta experiência ingressei no Grupo Oficina Multimédia, grupo de teatro belorizontino com mais de 30 anos de existência, trabalhando como ator, produtor e editor de vídeos. A experiência que tive como ator neste período (de 2010 a 2013) foi rica e me motivou a experimentar preparar outros atores para filmes. Embora o trabalho com atores no teatro seja muito diferente do cinema, existem princípios básicos que são parecidos, que se aplicam na preparação corporal / vocal do elenco e construção de personagem. É necessário uma adequação de técnica e linguagem, mas é possível levar os conhecimentos da área teatral para a estética cinematográfica.

Minha primeira experiência como preparador de elenco se deu em 2010 em um projeto de um longa-metragem denominado *Histórias de Agosto*. O filme era uma produção amadora de uma ONG da cidade de Pouso Alegre / MG. Lá eu tive a oportunidade de experimentar a construção de uma personagem com uma atriz de 16 anos, que atuava para a câmera pela primeira vez. Utilizando os conhecimentos adquiridos no Grupo Oficina Multimédia e em alguns anos de teatro amador (atuava em espetáculos teatrais amadores desde minha adolescência), orientei o processo com esta atriz e tivemos um resultado muito positivo.

Quando iniciei o processo de pré-produção do meu filme de Trabalho de Conclusão de Curso, logo tive a ideia de convidar os atores para um processo de ensaio intenso, onde eles fariam a construção dos personagens do roteiro e criariam a trajetória destes personagens através de improvisações.

Para isso, levantei uma questão que nortearia todo o processo de ensaio: quais características eu gostaria de ver na atuação do elenco?

Observei certas particularidades de alguns atores ou filmes que me chamavam a atenção. Através desta pesquisa cheguei a uma conclusão, uma espécie de tripé onde o trabalho do ator deveria se apoiar:

- Espontaneidade: A atuação deve possuir frescor, deve parecer que é um acontecimento real, realizado naquele momento, pela primeira vez.
- Imprevisibilidade: A atuação deve conter surpresas, deve quebrar expectativas, não pode ser óbvia e previsível. Isso exige criatividade e vivacidade do ator.
- Veracidade: O ator tem que convencer o público. O ator deve estar vivo na cena, deve ter envolvimento para que transmita verdade para o espectador.

Citarei alguns filmes que, entre muitos, me chamavam atenção para tais características: no Brasil, os filmes que a preparadora de elenco Fátima Toledo trabalhou - em especial *Cidade de Deus* -, alguns filmes de Francis Ford Coppola, como *O Poderoso Chefão* e *Apocalypse Now* e a filmografia de Martin Scorsese.

Em *Cidade de Deus*, os diálogos são rápidos, muito realistas, a fala é cotidiana, o texto é dominado de gírias e expressões locais. A violência é crua, os movimentos são sempre respostas aos acontecimentos, muito espontâneos.

Em *O Poderoso Chefão* Marlon Brando demonstra uma mistura de sentimentos – calma e agressividade, sinceridade e dissimulação, raiva e afetividade ao interpretar o patriarca e mafioso Don Corleone. O personagem na tela é um ser humano complexo, que possui várias camadas, ele é vivo.

Em *Taxi Driver* Robert De Niro coloca um ponto de interrogação na cabeça do espectador com suas expressões, narrativas em off e diálogos peculiares com o personagem Travis Bickle. O personagem possui muitas contradições, possui um universo interior muito complexo, carrega dentro de si a raiva e ao mesmo tempo o desejo de se integrar à sociedade, o desprezo pelo mundo ao seu redor, a carência e solidão no confinamento de seu apartamento. Ele é imprevisível, é dúvida, é nebuloso.

Além destes filmes, existe uma série de atores cuja atuação sempre me impressionou muito, que estudaram na escola de atores americana Actors Studio, como Al Pacino, Dustin Hoffman, Gene Hackman, Harvey Keitel, Jack Nicholson, Paul Newman, Willem Dafoe e os já citados Marlon Brando e Robert De Niro. A escola, fundada em 1947 por Elia Kazan, Cheryl Crawford e Robert Lewis, teve projeção com a elaboração do “Método”, largamente conhecido e respeitado através do trabalho de Lee Strasberg, na direção artística do Actors Studio a partir dos anos 1950. O “Método” é uma técnica onde o ator procura desenvolver em si mesmo os pensamentos e emoções da personagem procurando criar uma

apresentação similar a da vida, desenvolvido através dos anos por Strasberg no Group Theater, trabalho que tem ligação direta com as ideias do diretor russo Constantin Stanislavski<sup>2</sup>.

Foi sobre estas referências que eu elaborei um cronograma onde, através de improvisações e estudos eu orientaria os atores na busca de tais características nos personagens do filme *Olho de Peixe*, em etapa de pré-produção.

---

<sup>2</sup> STRASBERG, 1990, p. 26

## **Capítulo 2**

### **A preparação de elenco para o filme *Olho de Peixe***

O curta-metragem *Olho de Peixe* foi realizado ao longo de 2011 e finalizado no início de 2012, como Trabalho de Conclusão de Curso da habilitação em Cinema de Animação, da graduação em Artes Visuais. O filme é uma ficção científica que narra a história de um cientista que trabalha na elaboração de uma fórmula para ressuscitar sua falecida esposa – uma espécie de *Frankenstein* contemporâneo. Este projeto foi idealizado, produzido e dirigido por mim e por outra aluna da graduação, Nancy Mora.

O elenco era composto por dois atores da área teatral - Jonnatha Horta Fortes e Iasmin Marques, que interpretavam respectivamente o Cientista e a Noiva. O universo do filme era de uma ficção fantástica - o ambiente era um laboratório sombrio, onde o cientista realizava experimentos com vários animais mortos na tentativa de trazê-los de volta a vida. Embora o projeto não tivesse relação com a estética realista, tínhamos como objetivo uma atuação naturalista, que convivesse em um universo onde coisas fora da realidade poderiam acontecer.

O trabalho com os atores tinha os seguintes objetivos:

- Adaptação da atuação teatral para a linguagem cinematográfica;
- Busca por uma atuação naturalista;
- Criação dos personagens;
- Interação entre os personagens;
- Familiaridade com os objetos do laboratório;

Para isto, tínhamos como linha condutora do trabalho a improvisação, que seguia a seguinte metodologia:

- Improvisar sobre temas;
- Improvisar sobre situações;
- Improvisar com o estímulo musical;

- Improvisar sobre narrações;

Esta metodologia era aplicada tendo alguns princípios que orientavam e poderiam ajudar os atores no trabalho, sendo eles:

- Consciência e conexão com a respiração - o trabalho com a respiração pode fazer o ator acessar diferentes estados emocionais;
- Trabalho com subtexto e motivações internas - o que se passa na cabeça do personagem, quais são seus objetivos.
- Trazer a essência do movimento, sem impostação, o mínimo. A ação é a necessária, não existe teatralização, a ação acontece como consequência do jogo de reações da improvisação.

Além do processo que desenvolveríamos para a construção dos personagens, tínhamos como um dos objetivos, como já foi dito, trabalhar com a estética naturalista na atuação.

Distante da necessidade de projetar o movimento para além do palco teatral, no cinema os gestos do ator são contidos. A ação naturalista é um elemento intrínseco ao ator de cinema, pois, neste suporte de produção, o ator possui o olhar da câmera como elemento de mediação com o espectador. (RIBEIRO, 2005, p. 18)

Ao optar pela atuação naturalista, comecei a investigar quais eram os motivos pelos quais esta estética tinha soberania sobre as produções cinematográficas. É interessante observar que a relação direta da imagem filmica com a imagem real é algo que está presente desde a criação do cinema. Ao registrar imagens do cotidiano nas primeiras experiências filmicas de Louis Lumière, como a de operários em uma fábrica, um bebê sendo alimentado e um trem chegando a uma estação ferroviária, esta representação do real se aliou à estética cinematográfica, tornando-se uma das matrizes de criação dessa linguagem. Desta forma, o principal fator para o emprego da estética naturalista

ao trabalho do ator de cinema, na maioria dos filmes, é essa relação indicial existente entre a imagem fílmica e a realidade<sup>3</sup>.

O que distingue o cinema de todos os outros meios de expressão culturais é o poder excepcional que vem do fato de sua linguagem funcionar a partir da reprodução fotográfica da realidade [...] A representação é sempre midiatizada pelo tratamento fílmico [...] A realidade que aparece na tela não é jamais totalmente neutra, mas sempre o signo de algo mais [...] Essa ambiguidade da relação entre o real objetivo e sua imagem fílmica é uma das características fundamentais da expressão cinematográfica e determina em grande parte a relação do espectador com o filme, relação que vai da crença ingênuas na realidade do real representado à percepção intuitiva ou intelectual dos signos implícitos como elementos de uma linguagem. (MARTIN, 1990, p. 18)

Além disso, buscávamos nesta ficção científica trabalhar o naturalismo na atuação para tornar “real” aquilo que está presente na nossa imaginação.

No caso da estória deliberadamente fantástica, a visão direta do naturalmente impossível ganha todo o seu poder de atração justamente pela espetacular precisão com que o fantástico parece real na tela. O sobrenatural naturaliza-se e constitui a matéria básica do espetáculo. (XAVIER, 1977, p. 32)

A partir destas referências, iniciamos o processo. Antes de partirmos para a prática, fizemos uma reunião com os atores, onde conversamos sobre o roteiro, a linguagem proposta no projeto e as referências que tínhamos para o filme. Após a leitura do roteiro, levantamos algumas questões para discussão: Qual o objetivo dos personagens? Qual é o conflito? Qual transformação ocorre nos personagens ao longo da história? Quais as características que os personagens apresentam e que podem ser identificadas na leitura do roteiro?

As respostas a estas perguntas serviram de base para o início do processo. Os atores já tinham uma ideia sobre as motivações dos personagens e

---

<sup>3</sup> RIBEIRO, 2005, p.16

agora poderíamos partir para a prática, onde eles aprofundariam o conhecimento sobre cada personagem. Um detalhe importante é que a personagem da noiva, no início do filme está morta. Ela permanece morta até o final do filme, quando ela ressuscita e mata o cientista. Portanto, queríamos investigar, ao longo do processo de preparação de elenco, quem eram estes personagens, quem era a noiva antes de morrer, como ela morreu, como era a vida destes dois e qual a relação existente entre eles.

Os ensaios aconteciam semanalmente e duravam de quatro a cinco horas. Antes de iniciarmos o trabalho com improvisação, que era o foco deste processo, começávamos sempre com um aquecimento e alongamento que tinha como objetivo tirar o corpo do ator do seu estado cotidiano, removendo tensões desnecessárias e a inércia do dia-a-dia, trazendo um estado de atenção e expandindo a percepção dos sentidos para a imersão em um processo de criação. Isto era feito através de exercícios físicos e jogos de atenção. O termo "cotidiano" é uma via de mão dupla - se por um lado o naturalismo resgata a espontaneidade de um corpo que "não atua", por outro lado, um corpo sem tônus não é capaz de responder aos estímulos de uma improvisação, que se dá através da ação.

O corpo cotidiano, reavivado, é o que move o trabalho do ator neste palco intermediado pelo olhar de uma câmera e iluminado por muitos graus kelvin em defesa de um realismo representado pela imagem em movimento. E para reavivar o corpo cotidiano, o ator caminha por princípios e técnicas que o levarão a um trabalho concreto e uma disponibilidade para doar-se em cena. Segundo o preparador de atores para cinema Sérgio Penna<sup>4</sup>, o ator deve estar disponível para viver cenas cotidianas e que tal disponibilidade advém de um treinamento intenso. (RIBEIRO, 2005, p. 22)

---

<sup>4</sup> Anotações realizadas durante as oficinas de preparação de atores para cinema ministradas pelo diretor Sérgio Penna em março de 2004 na cidade de São Paulo.

## **Capítulo 3**

### **O trabalho com improvisação**

Improvização é experimentação. É através dela que temos acesso a coisas imprevisíveis, porque ela surge do momento imediato, não é planejada. Longe de ser um mistério, o ser humano improvisa o tempo todo em sua vida. Alguns músicos de Jazz dizem que improvisar é como falar – você fala, tem ideias em sua cabeça e as expressa com palavras. Você não premedita cada palavra, elas saem no fluxo de seu pensamento. Em uma discussão acelerada uma pessoa pode dizer coisas que nem imaginava, ou se expressar de uma maneira que surpreenda ela própria. No entanto, para isso, é necessário dominar um idioma (mesmo que de uma maneira primária, como as crianças), dominar as expressões linguísticas referentes ao contexto em que se vive e dominar o sentido das palavras que estão sendo ditas. A improvisação cênica não é muito diferente disto – nela teremos o corpo e a voz do ator, se expressando em determinado tempo / espaço.

Lee Strasberg expõe em seu livro “Um sonho de Paixão” o desenvolvimento do sistema que veio a ser conhecido como “Método”, da qual ele investiga os principais problemas enfrentados pelo ator, tendo como referência principal a obra de Constantin Stanislavski. Segundo Strasberg, seu desejo de adentrar neste campo começou com o seguinte questionamento: como é possível para o ator *sentir de verdade*, e, ao mesmo tempo, ter completo domínio do que precisa fazer no palco?

Strasberg, em seu estudo, fala amplamente sobre improvisação. Segundo ele,

a finalidade desses experimentos com improvisação era permitir ao ator, tanto no processo do estudo da peça como nos ensaios, o desenvolvimento do necessário fluxo de pensamentos e sensações que leva ao surgimento da espontaneidade no palco. Essa espontaneidade deve englobar tanto as ações estudadas e o texto decorado, como ainda deve deixar espaço para a “vida do momento”. Isso cria tanto para o ator quanto para a plateia a sensação de que alguma coisa está acontecendo aqui e agora. A improvisação leva a um processo de pensamento e reações e ainda ajuda o ator a descobrir o comportamento lógico do

personagem, ao invés de “meramente ilustrar” o significado óbvio das palavras do texto. (STRASBERG, 1990, p.118)

Durante os ensaios de *Taxi Driver* (1976), Scorsese, em muitas cenas, trabalhava com os atores permitindo que eles improvisassem. O ensaio era filmado e Scorsese, após ver as gravações, reconstruía o roteiro usando as falas que o roteirista havia escrito e aquilo que ele havia gostado das improvisações<sup>5</sup>. Desta maneira os atores colaboravam para a construção dramatúrgica do filme, porém não enchiam as cenas de coisas desnecessárias, já que tinham o olhar do diretor como filtro seletor. Albert Brooks, que interpreta o personagem Tom em *Taxi Driver* e Roberto de Niro, que protagoniza o filme, falam a respeito das improvisações para o filme:

Albert Brooks: As pessoas têm uma ideia errada de improvisação. Improvisação não é inventar coisas quando a câmera está rodando. Mas isso já foi feito muito antes, em ensaios. E a partir disso, o que os atores fazem e o que Martin Scorsese gosta fica imutável e isso é filmado.

Robert De Niro: Geralmente é por isso que Scorsese as faz. Para trazer à tona ou achar algo. É procurar por mais elementos que sejam bons e não exagerar, para que não se nadie em improvisação. Tem que continuar, dar o recado e seguir. (*TAXI Driver*, 2004, extras)

Jodie Foster, que interpretou a personagem Iris em *Taxi Driver*, com 12 anos de idade, relata cerca de vinte anos depois, como foi o processo de ensaios com o ator Robert De Niro. É interessante observar a metodologia utilizada, e perceber que tal preparação partiu da iniciativa do ator, e não do diretor ou de um preparador de elenco.

Jodie Foster: A pouca preparação que eu tive vinha de quando De Niro me telefonava enquanto nos preparávamos em Nova York e dizia: “Pode tomar um café comigo?” Ele me apanhava e íamos a diferentes restaurantes. E ele geralmente não dizia nada. Literalmente nada. E eu, depois de duas ou três vezes percebi que o cara jamais diria nada. Eu comecei a falar com outras pessoas, pedir coisas, brincar com a comida. Eu me sentia a vontade com ele. E então após um tempo, ele passou a

---

<sup>5</sup> *TAXI Driver*, 2004, extras

ensaiar a cena comigo. Ensaiaava a cena várias vezes. Muitas, muitas vezes. Perto dos nossos últimos encontros ele passou a jogar improvisações. Era uma cena que eu conhecia bem e ele jogava nela uma surpresa completa. Quando olho para trás e penso no seu método: Um, ele me deixou à vontade com ele ao ponto de ficar entediada. Dois, ele estava me ensinando que o melhor meio de improvisar é saber a cena perfeitamente. E daí se pode partir para outras coisas. (TAXI Driver, 2004, extras)

O que Jodie Foster fala sobre dominar totalmente a cena, para depois ter liberdade para improvisar sobre ela é algo muito importante. A tarefa mecânica de se lembrar dos diálogos retira a energia emocional da interpretação. A atenção é chamada para a lembrança do diálogo no momento em que se ouvem as “deixas”. Como resultado, a emoção não pode acertar o passo com as palavras. Com o domínio da cena, o ator é como um músico que domina tão bem a partitura que pode criar sobre ela, sem perder o pulso da música.

O trabalho com improvisação ativa a criatividade dos atores, porque nela a criação se dá na urgência, não há tempo para elaborar, para premeditar. A improvisação obriga o ator a estar atento aos acontecimentos, para que possa reagir em um fluxo contínuo e coerente com a cena. Exige que o ator seja propositivo, e que, ao mesmo tempo, saiba se abrir para a proposta do outro. Além disso, a improvisação permite a interação que pode levar à cumplicidade cênica entre os atores. Improvisar exige sensibilidade, concentração e envolvimento, para que aquilo que está sendo feito seja convincente e ao mesmo tempo conviva em um ambiente ficcional, onde o ator domine os limites na relação com o próprio corpo e com o corpo do outro, com muita consciência. Tal comportamento sugere o que François Joseph Talma define como a arte de representar, “um coração quente e uma cabeça fria”, epígrama largamente aceito como a “fórmula” correta para o talento do ator<sup>6</sup>. De tal forma, sabendo da riqueza de um processo em que se utiliza exercícios de improvisação, decidi trabalhar a maior parte do tempo dos ensaios com esse direcionamento, construindo as personagens para o filme *Olho de Peixe*.

## **Capítulo 4**

### **Análise dos Ensaios: O processo de construção das personagens do filme *Olho de Peixe***

Ao longo de seis encontros, trabalhei com os atores diversos exercícios, elaborando o planejamento dos ensaios sobre conhecimentos que eu havia adquirido em experiências práticas pessoais, leitura de livros sobre treinamento de atores / construção de personagens e exercícios criados especificamente para o contexto do filme.

#### **4.1 - O primeiro encontro**

No primeiro encontro, propus exercícios para estabelecer um contato entre os atores - eles não se conheciam e nunca haviam trabalhado juntos. Achei que seria interessante propor jogos que tinham como objetivo proporcionar a interação entre os dois, para que eles se familiarizassem. A seguir, as orientações dadas aos atores neste primeiro encontro, que ocorreram logo após o aquecimento:

- Caminhem pelo espaço e estabeleçam um ritmo em comum.
- Se observem, observem o movimento do outro, a maneira de andar, de se movimentar. Olho no olho.
- Quando um parar o outro também para. Qualquer um pode recomeçar a caminhada. Muita atenção. Proponham corridas pelo espaço.
- Aproximem-se e começem a estabelecer uma relação entre a respiração de vocês. Encontrem um pulso respiratório em comum.
- A partir da respiração, estabeleçam algum tipo de interação entre vocês e começem a buscar um sentido nesta interação. Isto não significa que é para fazer uma cena, ou criar uma história, é apenas para buscar um sentido na relação.
- Quando estiver claro qual é o sentido das ações, alterem, desmanchem, busquem outra coisa.
- Introduzam uma relação com algum objeto.

---

<sup>6</sup> STRASBERG, 1990, p. 57

- Insiram um elemento surpresa. Mudem o rumo da improvisação.
- Vou bater um ritmo em um tambor. Vocês irão conectar o ritmo da sua respiração com o ritmo do tambor. A partir disto, vocês vão começar a explorar a densidade desta respiração. Comecem a buscar uma sensação que esteja conectada com a densidade de sua respiração. Quando esta sensação corporal ficar clara, comecem a interagir, mantendo o estado gerado.
- Insiram os seguintes subtextos<sup>7</sup> na interação entre vocês: ignorar / interagir; atrair / repudiar; subjugar / ser subjugado.

O objetivo deste trabalho com a respiração é: Como a maneira de respirar pode criar estados emocionais e como estes estados podem ser o estímulo para as ações. Este exercício, dentro da linguagem cinematográfica, é de grande importância. Estabelecer esta relação com a respiração pode ajudar muito o ator a conectar-se com o estado emocional exigido em determinada cena. O ambiente de um set de filmagem costuma ser muito conturbado - as necessidades técnicas podem se tornar o foco de uma filmagem e o ator pode ficar perdido em meio a tantos elementos que compõem a cena filmica. Além disso, a fragmentação é recorrente na produção de um filme - Pode-se começar a filmar a cena do final, para depois realizar o início; a mesma cena tem que ser filmada repetidas vezes; cenas com conteúdo emocional completamente distintos podem ser realizadas seqüencialmente; ou seja, o ator tem que saber lidar com esta dispersão e precisa encontrar procedimentos para manter-se "conectado".

O resultado deste primeiro encontro foi bastante interessante e os atores puderam estabelecer uma conexão entre si para fortalecer o jogo ficcional. Dos exercícios propostos, surgiram interações que tinham conexão direta com o ambiente do filme, como companheirismo, ameaça, sadismo, crueldade e desespero. Interações de naturezas opostas, que enriqueciam a personalidade de cada personagem, que já começara a ser construída.

---

<sup>7</sup> Subtexto: imagens criadas por sua imaginação, para ajustarem-se às necessidades do personagem imaginário que você está representado (...) série de imagens preparadas na tela de sua visão anterior. (STANISLAVSKI, 1988, p. 143)

#### **4.2 - O segundo encontro**

No segundo encontro, propus a seguinte situação para improvisação, com o objetivo de apresentá-los ao ambiente onde o filme acontecia: "Vocês não se conhecem. Vocês entram em um local desconhecido. É um local cheio de substâncias e objetos. Alguns são simples objetos, outros têm poderes sobrenaturais". Além disso, introduzi outro elemento como estímulo - a música. "A música deve afetar vocês de alguma maneira. Ela não pode ser ignorada", eu os orientei. O material disponibilizado na sala era um estímulo para proposições de ações e poderia ser utilizado não somente no nível do realismo, mas também no nível da fantasia.

Concentração da atenção sensorial: (os atores) Devem ter algo que estimule seu interesse no objeto de sua atenção e que sirva para acionar todo o seu mecanismo criador. (...) Vocês devem ser sensíveis à influência que eles possam exercer sobre vocês. (...) As circunstâncias imaginárias podem transformar o próprio objeto e acentuar a reação de suas emoções para com o mesmo. (STANISLAVSKI, 1988, p.15)

Os atores, a partir da respiração, experimentaram alguns estados corporais que foram o impulso para uma série de ações, onde, aos poucos, este ambiente desconhecido foi sendo explorado. Logo, começaram a se relacionar com os objetos que estavam no ambiente. Alguns objetos ganhavam vida, os atores ora eram parceiros, cúmplices de suas descobertas, ora eram rivais que se atacavam. Começou a surgir aí um elemento importante para definir a relação destes dois personagens: A relação de poder. Havia entre eles uma espécie de troca, onde eles se alternavam em subjugar o outro, ameaçavam-se e o jogo virava - quem estava subjugando passava a ser subjugado.

O ambiente do filme permitia aos atores experimentarem muitas possibilidades fantásticas, o que foi interessante de observar. Eles poderiam dar vida a tudo o que estava ao seu redor e inclusive abstrair a matéria, utilizando objetos imaginários. Isto trabalhava com o fator "imaginação" dos atores, fora do realismo.

A tarefa do ator é manter sua atenção centralizada no que estiver fazendo, e criar a realidade e a verdade de cada objeto ou experiência imaginários. (...) Boleslavki ilustra esse ponto com um exemplo: se um rato surgir num local cheio de pessoas, veremos as reações mais interessantes de que os seres humanos são capazes. A habilidade em manter a mesma reação sem a presença literal do objeto é o que constitui a existência da imaginação (STRASBERG, 1990, p.97)

A partir deste ensaio pudemos levantar algumas características dos personagens que surgiram neste processo. Estas características eram:

Cientista:

- Possui problemas de visão;
- Irracionalidade / Demência;
- Angustiado;
- Obcecado;
- Concentrado, observador;
- Possui domínio do material que ele utiliza;

Noiva:

- Mórbida
- Impulsiva
- Agressiva
- Fria
- Representa um ideal romântico para o cientista

Além disso, pudemos perceber os tipos de relações que existiam entre os dois. Do cientista para noiva, tínhamos afeto, amor, apego, cuidado, atração, poder sobre ela e o uso dela como experimento para seu trabalho científico. Já da noiva para o cientista, tínhamos as relações de vingança, repulsa, nojo, violência, se sentia ameaçada por ele, mas ao mesmo tempo era um pouco afetiva.

Havia uma ideia que orientava todo o processo, a qual eu sempre comentava com os atores e propunha exercícios para que isso fosse buscado: O personagem deveria ter uma vida interior, que poderia ser vista pelo espectador através da maneira de agir de cada um deles. E esta vida interior poderia ser

interessante se fosse conflituosa, se o personagem tivesse forças opostas vivendo dentro dele - o cientista ama a noiva, mas é capaz de torturá-la; ama seu experimento, mas sua obsessão é capaz de destruí-la.

Um conflito interno, numa história com antagonista externo, ajuda o protagonista a se tornar um ser humano mais complexo e interessante. Uma fonte de conflito externo, numa história onde o grande conflito é essencialmente interno, ajuda a tornar visíveis e palpáveis os dois lados do personagem; esse equilíbrio lhe dá 'vida própria'. Na verdade, este é o grande nó, o fundamental na roteirização: como mostrar ao público o que vai por dentro do personagem central - ou de qualquer personagem. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 59)

Nesta citação, que se origina de um livro sobre roteiro, o autor comenta sobre o processo de elaboração de um personagem, pelo roteirista. Porém este conceito pode ser aplicado diretamente ao trabalho com os atores e a construção do personagem através da atuação, tornando o personagem mais "vivo".

#### **4.3 - O terceiro encontro**

No terceiro encontro, tivemos mais tempo, o que possibilitou experimentarmos muita coisa. Fizemos uma improvisação com a seguinte orientação: "Jogo do Propositor": Os atores revezariam, de tempos em tempos, quem iria propor a ação, sendo que o outro deveria entrar no jogo, sendo coerente com a ideia do propositor. Isto poderia acontecer tanto na interação com os objetos, como em propostas de maneiras de se movimentar, etc. O objetivo deste trabalho era fazer com que ambos os atores propusessem na improvisação. Percebi ao longo dos ensaios anteriores que, às vezes, apenas um dos atores propunha e o outro apenas "seguia" a ideia. Esta seria uma maneira de estimular os dois a tomarem a iniciativa de uma nova ação. Desta vez não havia um tema, ou uma situação, apenas uma informação de locação: "Vocês estão no laboratório".

Neste ensaio, surgiu uma informação que teve grande importância na elaboração da história destes dois personagens. Os dois começaram a trabalhar juntos. Faziam experimentos no laboratório, misturavam líquidos nos béqueres,

cortavam objetos, adicionavam novos materiais às fórmulas, faziam cirurgias nos objetos. Em outros momentos, um usava o outro como cobaia - o outro se tornava objeto de pesquisa. Ao mesmo tempo em que estabeleciam parcerias, se agrediam. Ajudavam-se, logo depois se torturavam. Algumas vezes a relação de afeto e agressão se misturava numa relação próxima de um sado-masoquismo. Havia um jogo de provocações. Outra característica bastante presente foi a obsessão. Tinham compulsão por experimentar novas coisas no laboratório, não importa se era no outro, com o outro ou consigo próprio. Tinham prazer nisso. Em alguns momentos eles criaram imagens muito fortes - Jonnatha fez alguns experimentos com a Lasmin, onde ele colocava objetos em seus membros, cobria seu rosto com alguns materiais, tudo isso com muita calma e concentração. Estávamos caminhando para uma característica que se tornou presente ao longo de todo o processo: o cientista era frio, calculista, meticoloso. Sabia utilizar o material a sua volta com habilidade, conhecia bem suas ferramentas, tinha muito envolvimento com seu trabalho.

Outro elemento que apareceu com mais clareza foi a estranheza. Aqueles dois estavam envolvidos em um mundo muito particular, um universo muito estranho, com maneiras muito próprias de se relacionarem.

Surgiram também em alguns momentos algumas frases, textos. Estes textos vieram de forma muito espontânea e surgiram como consequências das ações.

Introduzi uma nova informação para os atores: "O que acontecer na cena faz parte da história destes personagens". Muitos profissionais das artes dramáticas trabalham a construção dos personagens na imaginação, neste processo, eu estava propondo que, o que acontecesse nas improvisações faria parte da construção da vida destes dois. Ação criada no presente, na improvisação, a ação experimentada.

Fátima Toledo conta que, no processo de preparação de atores do filme *Brincando nos campos do senhor*, com direção de Hector Babenco, de 1991, ela foi apresentada ao ator Stênio Garcia. Segundo ela:

Ele chegou com os cadernos, os livros, as pesquisas, os filmes de índios, etc. Eu falei: "Joga tudo fora e venha cá. Não vamos ler nada. Vamos procurar viver o universo que a gente tem nas mãos. A leitura é

cerebral, ela impede o crescimento, o abandono e a entrega. Você vai construir e o que a gente precisa é viver. Todo mundo está contando o filme, o diretor de arte está contando o filme pela roupa que as pessoas usam. É pela música que a pessoa ouve, pelo carro... a gente só tem que viver. O resto é contado por outras áreas. E o difícil é viver." (...) Não é psicologia, eu simplesmente estou preparando uma pessoa para ela ser livre para viver aquele filme. Se ela não for livre ela não vai viver plenamente. (TOLEDO, 2009, parte 3)

Esse trabalho cerebral que Fátima Toledo cita, além de endurecer a criação, pode priorizar uma elaboração intelectual, teórica e conceitual que substitui um dos principais elementos da criação: a intuição.

Richard Foreman, talvez o mais intelectual dos diretores norte-americanos, disse que, para ele, a criação é cem por cento intuitiva. Descobri que ele tem razão. Isso não significa que não se deva pensar analítica, teórica, prática e criticamente. Esse tipo de atividade do lado esquerdo do cérebro tem sua hora e lugar, mas não no calor da descoberta durante o ensaio e não diante da platéia. (...) Nesses momentos de intensa pressão existe apenas o ato intuitivo da articulação dentro da crise da ação. (BOGART, 2011, p. 57)

Houve um momento neste ensaio que me chamou muito a atenção. Os atores estavam tão envolvidos com a cena, que, qualquer mínima ação era extremamente expressiva. Em conversa com os atores após o ensaio, conversamos sobre um elemento chave na arte da interpretação: convicção.

**SENSO DE VERDADE:** A toda arte subjaz uma busca pela verdade artística. O ator deve acreditar em tudo que acontece em cena, e, acima de tudo, (...) no que ele próprio está fazendo, pois só se pode acreditar na verdade. (...) Em cena a realidade não existe. A arte é produto da imaginação, o mesmo ocorrendo com a obra de um dramaturgo. (...) Na vida imaginária de um ator tudo deve ser real. (...) O ator deve desenvolver ao máximo sua imaginação e uma ingenuidade muito semelhante à de uma criança, (...) uma capacidade de sentir a verdade artística (...) em sua alma, e também em seu corpo. (STANISLAVSKI, 1988, p. 137)

Por outro lado, algumas ações me fizeram distanciar da cena. Em alguns momentos, eles se aproximaram de um "teatro de animação", algo que se parecia com manipulação de bonecos, que não tinha relação com a linguagem deste filme. Se um objeto tomava vida era porque havia ali um processo científico que justificou o acontecimento, este era o universo do filme. Porém personificar um objeto, já era incoerente. Outra coisa que observei é que é muito nítida a diferença entre ver personagens vivendo situações e ver atores interpretando personagens em situações. O espectador tem que mergulhar no universo da ficção através da veracidade do ator. Neste caso, o público tem que ver cientistas, tem que ter verdade nisso. Se houver algum tipo de impostação, exagero ou excesso de dramaticidade, eu começo a ver o ator e me distancio daquele universo ficcional.

O movimento impostado, onde há tensão desnecessária, inibe a expressão verdadeira. É necessário que o ator tenha um nível de relaxamento corporal para que não endureça seus movimentos, e não crie a percepção no espectador de que está vendo alguém “atuar”.

Stanislavski repetia outro de seus princípios do que viria a tornar-se o seu sistema: relaxamento. Aquela qualidade única que todos os grandes atores possuíam e ele tinha o privilégio de ver e observar, era a sua extraordinária liberdade de movimento, sua habilidade de controlar seus corpos com uma simplicidade e uma flexibilidade surpreendentes. Pareciam quase não estar representando diante de uma plateia, mas vivendo em seu próprio ambiente sem perceber qualquer coisa que não estivesse relacionada com sua ação física imediata, ou com as pessoas com as quais contracenavam nas peças. (STRASBERG, 1990, p. 82)

Esse estado de relaxamento não pode ser confundido com um abandono do corpo. Os músculos estão relaxados, mas o corpo está cheio de energia, pronto para responder a um estímulo externo.

A música foi um elemento que teve grande relevância no estímulo dos atores. A atmosfera estava indo por um caminho muito sombrio, acredito que

muito disso devido às músicas que eu utilizava como trilha - trilhas sonoras de filmes de suspense e de terror.

Apresentei o seguinte exercício aos atores:

"Um ator de cada vez. Em pé, parado, o ator ouvirá uma música e deverá trazer o clima da mesma para a respiração (isto era subjetivo, cada um poderia sentir a música de uma maneira, mas deveriam conectar a respiração com as sensações que esta poderia gerar). Quando a música parar, o ator deve manter as sensações. O ator deve começar a agir e o estímulo para as ações é a sensação que está presente na respiração. O ator pode fazer uso de objetos e de sua voz. O ator que estiver de fora observa quem está improvisando. Agora, quem está de fora vai entrar no jogo, buscando trazer o estado do colega para o próprio corpo. A ação vai desenrolar e quando eu bater uma palma, os atores devem mudar o sentido da cena. As ações tem que ter relação com a história destes personagens."

É importante ressaltar que esses dois personagens estão inseridos em um universo fantástico, não realista, portanto, suas memórias estão diretamente relacionadas a este ambiente, a lógica dos dois não é a lógica do mundo real.

Como a proposta do filme abria espaço para a estranheza e o bizarro, algumas vezes os atores experimentavam posturas corporais e maneiras de se movimentarem esquisitas. É limítrofe, porém, identificar até que ponto o ator está propondo algo bizarro, mas que tem coerência com a estética naturalista e quando ele está avançando este limite, se aproximando de uma caricatura.

Nesta improvisação, os atores aprofundaram algumas características do trabalho dos dois no laboratório. Elaboraram técnicas para lidar com os materiais, tinham metodologias, anotavam, registravam tudo, se ajudavam, sabiam como conduzir o experimento.

Quando eu batia palma, eles alteravam o rumo da cena. Se estavam se agredindo, se beijavam, se o Cientista violentava a Noiva, agora era ela que passava a agredi-lo. Isso proporcionou à cena uma série de antagonismos, incoerências, fluxos de tensões opostas, o que deu muita dinâmica e foi alimentando o universo complexo e insano de cada personagem. Nestas improvisações também pude notar um elemento que funcionava muito: a criação de expectativa. A tensão, o ritmo lento de algumas seqüências de ação

despertavam um interesse e uma necessidade de ver o que iria acontecer, de descobrir, de imaginar o que viria pela frente, o que deixava o tempo em um estado dilatado. Pude notar que isto poderia ser utilizado não apenas no trabalho de construção de personagem dos atores, mas também poderia ser inserido como elemento dramático do filme, elemento que apareceria na própria narrativa fílmica.

#### **4.4 - O quarto encontro:**

Durante os três ensaios anteriores, os atores tinham um estímulo inicial e eu intervinha apenas dando comandos de troca no sentido da cena, ou de troca de proposito na improvisação. A partir daí, com o estímulo da música, os atores improvisavam no seu próprio ritmo, com as ideias que surgiam de suas próprias ações. Neste quarto encontro, eu introduzi um novo elemento: o comando externo. As ações aconteceriam, e aos poucos eu introduziria comandos que deveriam ser seguidos pelos atores. Esses comandos estavam diretamente ligados à estrutura do filme. A esta altura do processo os atores já haviam experimentado vários aspectos dos personagens, suas memórias, hábitos diários do trabalho e maneiras de se relacionar. Agora eu introduziria os elementos narrativos que estavam presentes no roteiro do filme, os acontecimentos da história, para que os atores vivenciassem estes fatos na improvisação.

Primeiro, fizemos um exercício. Os personagens ainda não tinham nome. Os dois atores deveriam ficar de pé. Deveriam sentir o estímulo da música e conectar-se com aquilo que já haviam experimentado anteriormente. A partir de então, cada um deveria buscar o nome de seu personagem, exercício que eu chamei de "Batizado". Entendia que, de certa forma, isso poderia reforçar o sentimento de pertencimento do personagem ao ator. Os nomes, então, apareceram: Dr. Sadic Fritz e Persérphane Cropotickin.

Partindo então para a ação, comecei a narrar aos atores os acontecimentos que norteavam o roteiro. As intervenções eram:

- Situação: A morte de Persérphane.
- Para o Cientista: reviva Persérphane.
- Para o Cientista: A fórmula não está funcionando, teste de novo.
- Para o Cientista: Beije Persérphane.

- Para o Cientista: Beba a fórmula.
- Para a Noiva: Desperte da Morte.

A ideia era introduzir na improvisação a estrutura do roteiro. Era uma espécie de "ensaio" do filme, onde os atores criavam sobre as situações da trama. Esse processo foi interessante porque foi possível ver os atores fazendo, da maneira deles, as situações que havíamos escrito no roteiro, de maneira mais livre, colocando novas ações, inserindo novos conflitos. Esta também foi uma estratégia para tentar preservar o "frescor" das ações. A atuação não era decorada, havia um roteiro a ser seguido, mas a maneira de realizar este roteiro de ações era proposto na hora pelo ator.

De início (os atores) sentem o papel, mas depois de o terem feito uma vez não continuam a senti-lo de novo, apenas recordam e repetem os movimentos, entonações e expressões exteriores que haviam elaborado de início, executando essa repetição sem emoção. Muitas vezes tem notável habilidade técnica e conseguem levar a cabo um papel com o uso exclusivo da técnica e sem nenhum dispêndio de energia nervosa.  
 (STANISLAVSKI, 1964, p. 49)

Quando um ator adquire um momento espontâneo, intuitivo ou apaixonado durante o ensaio, o diretor pronuncia as palavras fatídicas "guarde isso", eliminando todas as outras soluções possíveis. Essas duas palavras cruéis cravam uma faca no coração do ator, ele sabe que a próxima tentativa de recriar aquele resultado será falsa, afetada e sem vida. (...) A determinação, a crueldade que extinguiu a espontaneidade do momento, exige que o ator comece um trabalho extraordinário: ressuscitar os mortos. O ator tem de encontrar uma espontaneidade nova, mais profunda dentro dessa forma estabelecida, (...) levando habilidade e imaginação à arte da repetição. (BOGART, 2011, p. 51)

Diferente do teatro, a estrutura de produção cinematográfica permite ao ator um maior espaço para a improvisação durante as filmagens. O ator no cinema pode ter um momento de grande expressão e espontaneidade, e depois não conseguir repeti-lo, mas se aquilo foi registrado pela câmera, se foi captado pelo olhar mecânico da lente, poderá ser inserido na edição final do filme.

O diretor Martin Scorsese relata que durante as gravações de *Os Infiltrados* (2006), disse para Jack Nicholson pensar em alguma coisa para a cena que eles iriam gravar no dia seguinte, alguma ideia nova. A cena seria um diálogo entre o personagem de Nicholson, um mafioso irlandês e o personagem de Leonardo Di Caprio, um policial infiltrado. Scorsese narra o que aconteceu no dia seguinte:

Então, nesse dia de manhã, eu estava no set (...). De repente alguém aparece do meu lado e diz: "Tenho umas ideias, umas ideias!" Era Jack. E isso virou a cena que se vê no filme, na qual basicamente, ele cheira o conhaque. E ele cheira Leo e diz: "Sinto cheiro de rato". Aí ele aponta a arma para Leo (Leonardo Di Caprio), sem que Leo soubesse. E sem eu saber! Eu não sabia se ele ia atirar ou não. Mesmo usando balas de pólvora seca, é muito perigoso, e eu não sabia bem o que ia acontecer. Esse tipo de coisa leva a outro nível de realidade. Quando ele encosta a arma daquele jeito, você vê a cara de Leo e sabe que aquela é a reação pura, nada de montagem, nada cortado. Eu não sabia para onde a cena ia depois. Porque Leo era o rato e ele tinha de sair daquela sala. Mas como ele ia fazer isso? Eu estava prendendo a respiração. E aí ele faz aquilo, convence Jack. Como ator, Jack sentiu o desespero de Leo, viu isso nos olhos dele e o jeito como perguntou: "Sabe, Frank, quantos caras por aí querem te pegar?". Isso pôs Jack nos trilhos outra vez. (SCHICKEL, 2011, pág. 342)

Porém, é um equívoco pensar que a interpretação no cinema pode ser tão "livre" e aberta para novas proposições, o tempo todo. Embora alguns diretores de cinema se proponham a trabalhar com a atuação integralmente improvisada, pode haver momentos em que a necessidade e a lógica técnica da filmagem em um set exijam do ator um enorme número de repetições de uma mesma cena, das mesmas ações. Ao filmar utilizando apenas uma câmera, há a necessidade de se repetir a mesma cena várias vezes para ser filmada em ângulos diversos, obedecendo a decupagem elaborada pelo diretor / diretor de fotografia, evitando erros de continuidade. Isso demanda do ator do cinema uma necessidade essencialmente presente no trabalho de atuação no teatro dramático: a repetição. Por isso é interessante elaborar meios para que o ator consiga acessar estados emocionais pertinentes à espontaneidade exigida pela cena.

Um fator importante no trabalho de improvisação é uma disponibilidade do ator para experimentar o novo. Se o ator chegar com uma ideia pronta, com uma maneira de agir ou falar já formatados, perde-se a essência do trabalho com improvisação, que é a experimentação e corre-se o risco de cair em clichês.

Em determinado momento, coloquei uma música romântica. A atmosfera se modificou completamente. Os atores começaram a ter uma interação extremamente afetiva e, em termos narrativos, "resgataram" a história do encontro destes dois personagens. O que foi interessante é que, o cientista não tinha pela noiva apenas um afeto pela pessoa dela, como parceira, como mulher, mas também como seu experimento, ele tinha uma paixão pela sua cobaia, sua experiência.

A partir das intervenções que eu havia proposto, eles vivenciaram um acontecimento que não estava inserido no roteiro - mas cuja consequência estava. Como a noiva havia morrido? Os atores improvisaram o seguinte: em um experimento mal sucedido, a noiva morre. O cientista vai para sua mesa de trabalho e começa a trabalhar obsessivamente. Testa fórmulas, mistura líquidos nos bêqueres e injeta uma substância na noiva. Ela revive, grita desesperadamente e sente enorme repulsa pelo cientista. Ele a abraça e logo a coloca na cadeira para novos experimentos, ameaça matá-la. Ela diz "Não, de novo não". É um ciclo vicioso. As coisas se repetem. A relação dos dois é destrutiva, é um misto de dependência, amor e ódio, abuso e manipulação.

Ao longo do processo, fui elaborando novos exercícios, que surgiam de acordo com as necessidades. Notei que o ator não pode ficar desamparado, ele não está trabalhando sozinho. O trabalho de criação é conjunto, acontece através dos estímulos dados pelo diretor / preparador de elenco e as proposições dos atores. Notei que o estímulo tinha que ser constante. Improvisações longas às vezes começavam a se arrastar - os atores iam parando, silenciando-se, como se estivessem perdidos, sem saber o que fazer. A partir disto, introduzi um elemento que iria fazer os atores experimentarem mudanças: sempre que eu batesse uma palma eles teriam que propor variações na improvisação. Esta variação podia ser,

por exemplo, alterar o sentido da cena, alterar o proposito ou desmanchar o que estava acontecendo e propor uma situação nova.

#### **4.5 - O quinto encontro**

Neste ensaio propus aos atores um exercício narrativo. Até então, o texto tinha sido pouquíssimo usado, estávamos trabalhando principalmente com a ação corporal. Neste exercício, eles deveriam ficar parados, e, um de cada vez, deveriam utilizar a narrativa vocal como matéria-prima para criação. Primeiro, me dirigi a Lasmin: "Perséphane, você está morta. Conte-me como você morreu. o que houve com você?"

Lasmin relatou que não tinha muitas lembranças, que o cientista havia cuidado dela, havia lhe dado abrigo. Porém usava-a em seus experimentos. Parecia que ela tinha algo que o interessava, como as cicatrizes que ela carregava no corpo, provavelmente consequências de um incêndio. O cientista a submetia a longas sessões. Em determinado dia, durante um experimento, ela foi imersa em um sonho, e deste sonho nunca mais voltou.

Após o relato de Lasmin, propus a Jonnatha que, a partir dos fatos narrados por ela, que ele improvisasse - com ações corporais - utilizando o seguinte comando: "Reviva-a".

Após a improvisação dele - onde ele experimentou fórmulas e trouxe a Noiva de volta à vida - propus que, agora, ele narrasse o que aconteceu entre eles antes da morte de Perséphane. Ele relatou que ela seria perfeita para aquele experimento, que consistia em colocar a pessoa no limiar entre a vida e a morte, para descobrir o que acontecia neste período. Ele podia observar os sonhos dela, onde via imagens de sua infância. O nome daquele experimento era "Número 25". Quando ela não estava sendo utilizada como experimento, trabalhava como assistente dele no laboratório. A cada nova tentativa, ele prolongava o tempo em que Perséphane ficava no limite entre a vida e a morte. Um dia, por deixá-la muito tempo imersa neste estado, ela morreu. A partir daí, seu objetivo passou a ser outro, passou a ser maior: revivê-la. Ele fora o responsável por aquela tragédia. Além disso, aquela seria uma descoberta inédita, era a sua grande chance de se projetar no cenário científico. Desde então não parou de experimentar novas fórmulas, novos procedimentos. Estava muito próximo de conseguir.

A história dos dois personagens estava traçada. Este processo de construção dos personagens, em resumo, tinha sido o seguinte: primeiro, os atores experimentariam situações através de ações e da interação entre eles e o ambiente. Depois, construiriam com suas próprias narrativas a história de vida destes personagens. Isso deu para cada ator propriedade sobre seu personagem. Entendiam agora o próprio passado, suas motivações, suas angústias e a insanidade que habitava cada um deles. Cada ator trabalhou como um roteirista ao construir os personagens de um roteiro.

Somente entendendo os desejos mais profundamente arraigados dos personagens é que o escritor conseguirá, de modo plausível, retratar seus motivos, tornando-os críveis, com um comportamento natural e consistente. E somente conhecendo muito mais coisas a respeito dos personagens do que a história comporta é que o roteirista conseguirá fazer um roteiro rico, pleno, animado, real, com textura e, em última instância, no qual o espectador acredite.

(HOWARD; MABLEY, 1996, p. 108)

Neste experimento pude notar o quanto é importante o ator criar algo que anteceda a ação principal. A ação tem que ser justificada, tem que haver um motivo para ela existir. A improvisação tem que ter coerência, os atores tem que propor situações que tenham sentido dentro daquele universo. Algumas vezes aconteceu uma transição brusca de um estado emocional para outro, sem nenhuma justificativa. Sem uma boa transição, mesmo que rápida, a ação seguinte não se sustentava. A improvisação é uma seqüência de ações que tem que ter coerência entre si, uma ação leva ao desenvolvimento de outra, mesmo que oposta a primeira. Isso exige do ator uma consciência plena do momento presente, onde a imaginação do ator sobre as ações futuras não atropele o que ele está fazendo no presente.

Não se pode criar sempre subconscientemente e com inspiração - um gênio assim não existe! A nossa arte, portanto, nos ensina, antes de mais nada, a criar conscientemente e certo, pois esse é o melhor meio de abrir o caminho para o florescimento do inconsciente, que é a inspiração. Quanto mais momentos conscientemente criadores vocês

tiverem nos seus papéis, maiores serão as possibilidades de um fluxo de inspiração. (STANISLAVSKI, 1964, p.43)

Este estado de consciência, associado um estado de atenção permite que o ator crie com espontaneidade e vigor - ele está atento às coisas que estão ao seu redor, pronto para reagir a novos estímulos e apresentar novas proposições. Desta forma, a improvisação não pode ser muito racionalizada, o intelecto não pode assumir a condução das ações. A improvisação é o corpo inserido em um espaço, agindo no presente, propondo ações no agora. Desta maneira, o imprevisível pode acontecer, porque não dá tempo para haver uma racionalização analítica, que estude friamente o que está acontecendo, o que faz com que não aja tanta repressão criativa nas ações dos propositores.

**ESPONTANEIDADE:** Um fluxo constante de espontaneidade é a única maneira de se manter o frescor de um papel, e de se assegurar sua constante evolução. Na ausência desta qualidade, a força de qualquer papel entrará em declínio depois de algumas representações. (...) O *imprevisto* costuma ser uma poderosa alavanca em todo trabalho criador. (STANISLAVSKI, 1988, p. 63)

O estado de consciência é importante de ser ressaltado, porque, se por um lado, a criação racional não atinge um resultado satisfatório, por que acaba trazendo o conhecido e o previsível, por outro lado, o estado irracional, inconsciente também pode levar a um fluxo de ações aleatórias, que no conjunto não fazem sentido. No entanto, criar um fluxo coerente de intenções é diferente de antecipar uma ação. A antecipação é um fenômeno muito recorrente nos atores, principalmente nos ensaios de uma cena, quando a mesma situação é repetida diversas vezes.

Tudo que um personagem deve ter consciência, do que lhe perguntarão, do que lhe contarão, acontecimentos que devam surpreendê-lo, até mesmo suas respostas – o ator já sabe de antemão. (STRASBERG, 1990, p. 135)

Pude notar que é muito atraente quando o ator revela traços da personalidade do personagem através de pequenas sutilezas. Propus aos atores

que eles buscavam, ao longo de suas ações, "pincelar" dois tipos de ações emocionais distintas, que pudessem aparecer às vezes. Elas eram: Afeto e crueldade. Como eles poderiam sugerir, de maneira sutil, estes tipos de relações, durante qualquer tipo de situação? Era este antagonismo que me interessava, como diretor e como espectador. Dois sentimentos antagônicos, mas que conviviam juntos. Notava que as pessoas na realidade, tinham em si uma série de incoerências, antagonismos, que as tornavam tão reais. E era isso que eu buscava nos personagens deste filme e queria que os atores entendessem isto. Eu trabalhava com os atores a ideia de um "personagem tridimensional" - ele tem a face que ele mostra, mas também a face que ele esconde. E este lado escondido, vez ou outra se revela em uma ação.

Há toda uma categoria de filmes igualmente bem-sucedidos e fascinantes que não têm um personagem central propriamente simpático, mas que conseguem, apesar disso, cativar o público - como *A Embriaguez do Sucesso* e *O Poderoso Chefão*. Em cada um desses filmes é possível, ao espectador, preocupar-se com um personagem que está longe de ser admirável, longe de ser invejável, mas por quem, ainda assim, conseguimos sentir uma dose de empatia. Nós enxergamos o sofrimento humano que vai por dentro desse personagem, ainda que ações, desejos, e, possivelmente, todo o seu modo de vida nos sejam repulsivos. Grande parte das boas histórias gira em torno de personagens que ficam a meio caminho - não são personagens que sentimos empatia total, alguns pensamentos e atos nos desagradam, contudo eles conseguem nos atrair. (HOWARD; MABLEY, 1996, p. 50)

Além disto, este tipo de proposta estimula o ator a criar um personagem "vivo", onde ele expõe suas contradições, humanizando-o. Desta maneira é possível construir um personagem com personalidades distintas habitando dentro de um mesmo corpo, mostrando ao espectador as suas várias facetas.

O roteirista Paul Schrader, autor de *Taxi Driver* aborda a construção do personagem Travis, interpretado por Robert De Niro da seguinte maneira:

Quando se faz um filme sobre um personagem que aparece em todas as cenas, o segredo é fazer com que ele seja vários personagens. Em vez de ter quatro pessoas em um filme, você tem uma com quatro

personalidades. Depois é só desconstruí-la. Em algumas cenas ele (Travis) é um menino, em outras ele é o vingador... O que eu faço com um ator é reler o roteiro e destrinchar as personalidades do personagem, ver quais dominam em que cenas, e em que cenas uma personalidade dominante é subjugada em outra personalidade. Em *Taxi Driver*, uma das muitas contradições do personagem é que primeiro ele se mostra moralista, por outro lado assiste a filmes pornôs e fantasia sobre eles. Fala de purificar o corpo ao mesmo tempo em que toma anfetaminas. (TAXI Driver, 2004, Extras)

#### 4. 6 - O sexto encontro

Propus mais um exercício de narração. Elaborei uma série de perguntas que os dois deveriam responder, que aprofundaria ainda mais o conhecimento que tínhamos sobre estes personagens. Era somente improvisação narrativa - os dois de pé, falavam, sem necessidade de ação física no espaço. Porém eles eram os personagens, não eram os atores falando sobre os personagens, eram o cientista e a noiva falando sobre suas histórias. Novamente usei o estímulo musical - que era algo que realmente estava funcionando, era possível perceber que os atores se conectavam com outro tipo de estado corporal.

As perguntas que eu apresentei tinham relação com o passado destes dois, e eram, por exemplo: "Perséphane, o comportamento de Sadic te ameaçava de alguma forma?"; "Sadic, você sabia dos riscos deste experimento? Se sim, porque continuava?"; "O que havia nos sonhos de Perséphane? Que lembranças eram essas?"; "Sadic, Perséphane já fez algo que o ameaçou?"

Os atores narraram uma série de fatos, respondendo as minhas perguntas. A história dos dois era complexa, envolvia muita violência e, ao mesmo tempo, uma mútua dependência. Várias coisas que em improvisações anteriores apareciam como uma mistura de emoções distintas, como agressividade e afeto, agora tinham um sentido narrativo, havia uma história por trás de tudo. Os atores já sabiam quem eram os personagens que eles representavam, conheciam suas histórias, suas maneiras de agir e pensar. A construção da personagem estava concreta.

Tivemos alguns ensaios depois, onde os atores refaziam todas as ações do roteiro. Porém não era uma "passagem técnica". Havia um roteiro que conduzia as ações, mas os atores deveriam vivenciar aquela experiência a cada ensaio, sempre propondo novidades. Nos últimos ensaios, delimitamos as ações que seriam filmadas, eliminando o que era desnecessário. O texto criado pelos atores foi um importante elemento na elaboração dos personagens, mas, assim como as muitas situações que ambos criaram ao longo dos ensaios, não entraria na filmagem final, porque o roteiro não possuía falas.

## A filmagem

A filmagem do filme *Olho de Peixe* ocorreu no Laboratório de Criogenia da Escola de Física, do Instituto de Ciências Exatas da UFMG. O laboratório possuía a ambientação de ficção científica que buscávamos, com muitas máquinas e tubulações. Tivemos dois dias para realizar as gravações. Infelizmente, em um set de filmagem, não é possível dedicar-se integralmente aos atores, porque existe uma série de outras atividades para serem executadas - principalmente com uma equipe reduzida, que era o nosso caso. Desta forma, sugeri que os atores revissem suas ações no espaço – já que agora eles estavam no “espaço real” do filme, muito diferente de uma sala de ensaio – enquanto montávamos a cenografia e iluminação. Tivemos um problema com a iluminação do primeiro dia, de maneira que descartamos praticamente todo o material filmado. No segundo dia, com a iluminação ajustada, refizemos as cenas do dia anterior e as que restavam, em uma “maratona” que durou 26 horas. Foi uma experiência extremamente rica, embora estressante, onde pude aplicar tudo o que havíamos praticado durante os ensaios – fragmentação da atuação, alguns momentos de improvisação e dezenas de repetições das mesmas cenas. Durante a filmagem de cada take, não tínhamos ações muito demarcadas, como “o cientista pega o vidro com a mão direita, depois dá dois passos para o lado esquerdo”. O que tínhamos eram momentos muito delimitados no roteiro de filmagem, especificados com o enquadramento da câmera, que possuíam uma ação específica, mas aberta para ser executada de diferentes maneiras. Por exemplo: “cientista mistura líquidos nos vidros, observa seu experimento, faz anotações e busca livro na

prateleira". Tínhamos como proposta uma edição não linear, com fragmentações e saltos bruscos de um plano para outro, o que nos deixou mais livres, permitindo uma não continuidade entre um plano e outro.

Embora algumas cenas fossem mais livres para atuação e movimentação, em outras tudo era muito bem ensaiado e demarcado, como, por exemplo, em uma cena onde o cientista enfia bruscamente uma injeção no tórax da noiva. Colocamos uma borracha sob o figurino da atriz, onde a agulha seria fincada e ensaiamos muitas vezes a movimentação da cena, para que não houvesse qualquer tipo de acidente.

Uma coisa curiosa foi que, como tínhamos orçamento reduzido para a direção de arte, tivemos que usar um peixe morto de verdade ao invés de uma réplica em látex. O peixe, em determinado momento do filme, entrava na boca do cientista. Para lidar com o odor desagradável, envolvemos parte do peixe em plástico-filme e inserimos esta parte protegida na boca do ator. Gravamos o plano e editamos como se o peixe estivesse entrando em sua boca.

Uma dificuldade foi manter o nível de energia dos atores, já que entre uma tomada e outra se pode gastar muito tempo ajustando a iluminação e câmera. Além disso, como a filmagem foi prolongada devido às circunstâncias (não teríamos outros dias para filmar), com o passar das horas todos estavam exaustos.

Apesar de todas as dificuldades, o resultado das gravações foi satisfatório e tivemos o material necessário para a edição.

## **Considerações finais**

O trabalho de preparação de atores é colaborativo, acontece através dos estímulos e orientações do preparador e diretor e das proposições criativas dos atores. É esta soma que permite um resultado expressivo e verdadeiro. É um ofício que exige sensibilidade e percepção de todos os sentidos, a fim de descobrir possibilidades, instigar os atores e orientar a linguagem do trabalho proposto.

É importante lembrar que o trabalho de um diretor, como o de qualquer artista, é intuitivo. Muitos diretores jovens cometem o grande erro de supor que dirigir é controlar, é dizer aos outros o que fazer, ter ideias e obter o que se pede. Não acredito que essas habilidades sejam as qualidades que façam um bom diretor. Direção tem a ver com sentimento, com estar na sala com outras pessoas (...). Tem a ver com a percepção de tempo e espaço, com respiração, com a reação plena à situação dada, com ser capaz de mergulhar e estimular o mergulho no desconhecido no momento certo. (BOGART, 2011 p. 89)

Infelizmente, a maior parte do que foi criado durante os ensaios não aparece no filme. Houve cenas muito expressivas, que teriam tudo para entrar no corte final do projeto, mas não tínhamos tempo nem orçamento para tal. Isso me fez refletir que seria muito interessante construir um roteiro completo de um filme através do trabalho de improvisações dos atores, um trabalho conjunto entre elenco e roteirista, gerando um produto resultado das somas de criações destes dois polos de dramaturgia. Para tal experiência, seria necessário um envolvimento grande da equipe na pré-produção, de maneira a viabilizar um projeto fruto de uma criação instável, sujeita a uma série de modificações, diferente de um roteiro sólido, onde a equipe se apoia para a elaboração da direção de arte, fotografia, produção de locação, etc.

Apesar disso, acredito que muito do clima do filme foi resultado de horas e horas de ensaio, onde os atores puderam criar as personalidades de seus personagens e dar o tom necessário à trama. Minha última reflexão é que, em uma criação, nada melhor do que a prática – sair do campo das ideias e colocar o corpo para trabalhar – isso gera material novo, imprevisibilidade, vigor criativo e verdade.

## Referências

STRASBERG, Lee. Um Sonho de Paixão: O desenvolvimento do Método. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

MARTIN, Marcel. A linguagem cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.

GROTOWSKI, Jerzy. Le Prince constant de Ryszard Cieslak. In: BANU, Georges. *Ryszard Cieslak, l'acteur-emblème des années soixante*. Paris: Actes-Sud Papiers, 1990.

TOLEDO, Fátima. Palestra A Preparação de Atores. V Panorama Internacional Coisa de Cinema. Março de 2009, Salvador BA. Vídeos disponíveis em:

<http://www.youtube.com/watch?v=kGnTXNsylKs>

<http://www.youtube.com/watch?v=GxQmuNqDHUc>

<http://www.youtube.com/watch?v=Xd2OXsdGiOM>

<http://www.youtube.com/watch?v=qzLzclqOzz4>

<http://www.youtube.com/watch?v=WXsfRbjJFek>

XAVIER, Ismail. O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

Taxi Driver: Edição Definitiva Dupla [DVD]. Brasil: Columbia Pictures Industries. 1976, renovado 2004. 2 DVDs: som, cor, 16/9.)

STANISLAVSKI, Constantin. Manual do Ator. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1988.

HOWARD, David; MABLEY, Edward. Teoria e Prática do ROTEIRO". Rio de Janeiro: Editora Globo, 1996.

STANISLAVSKI, Constantin. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.

STANISLAVSKI, Constantin. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

BOGART, Anne. A preparação do diretor. São Paulo: Martins Fontes, 2011.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. À procura da essência do ator: Um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica. 2005. 93 páginas. Mestrado – UNICAMP, Campinas.

SCHICKEL, Richard. Conversas com Scorsese. São Paulo: Cosac Naify, 2011.

ROCHA, Maria Mourão Carneiro. A preparação de elenco no cinema brasileiro. 2009. 30 páginas. Pós-Graduação - Pontifícia Universidade Católica De Minas Gerais, Belo Horizonte.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em *Bicho de Sete Cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e *O Céu de Suey* (2006) de Karim Ainouz. 2010. 187 páginas. Mestrado – Universidade de Brasília, Brasília (DF).

MCKEE, Robert. STORY: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Curitiba: Arte & Letra, 2007.