



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

Instituto de Artes

José Geraldo Rodrigues de Alckmin Neto

Entre o cinema e o teatro: transparência e organicidade no trabalho do ator

Between cinema and theatre: transparency and organicity in acting

CAMPINAS

2017

José Geraldo Rodrigues de Alckmin Neto

Entre o cinema e o teatro: transparência e organicidade no trabalho do ator

Between cinema and theatre: transparency and organicity in acting

Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes da Universidade Estadual de
Campinas para obtenção do título de
Mestre em Artes da Cena.

ORIENTADORA: SILVIA MARIA GERALDI

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA DISSERTAÇÃO

DEFENDIDA PELO ALUNO JOSÉ GERALDO RODRIGUES DE ALCKMIN

NETO E ORIENTADO PELA PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI

CAMPINAS

2017

Agência(s) de fomento e nº(s) de processo(s): Não se aplica.

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

AL17e Alckmin Neto, José Geraldo Rodrigues de, 1984-
Entre o cinema e o teatro : transparência e organicidade no trabalho do ator / José Geraldo Rodrigues de Alckmin Neto. – Campinas, SP : [s.n.], 2017.

Orientador: Sílvia Maria Geraldi.
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Transparência na arte. 2. Organicidade. 3. Teatro contemporâneo. 4. Cinema brasileiro. 5. Interpretação. I. Geraldi, Sílvia Maria, 1964-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Between cinema and theatre : transparency and organicity in acting

Palavras-chave em inglês:

Transparency in art

Organicity

Contemporary theatre

Brazilian cinema

Acting

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Mestre em Artes da Cena

Banca examinadora:

Sílvia Maria Geraldi

Renato Ferracini

Miriam Rinaldi Goldbaum

Data de defesa: 26-07-2017

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE MESTRADO

JOSÉ GERALDO RODRIGUES DE ALCKMIN NETO

ORIENTADORA – PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. SILVIA MARIA GERALDI
2. PROF. DR. RENATO FERRACINI
3. PROFA. DRA. MIRIAM RINALDI GOLDBAUM

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

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no processo de vida acadêmica da aluno(a).

DATA: 26.07.2017

Aos atores e atrizes

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a Silvia Geraldi, minha orientadora, pela dedicação a esse projeto de pesquisa e pela confiança nas transformações pelas quais o texto passou.

Aos membros do Grupo “Prática como Pesquisa”, pela companhia nesses dois anos de estudo: Luiz, Fernanda, Luciana, Elias, Helena, Hariane, Erica, Suzana, Ana Carolina, Marília, Nicole, Elisa e Nathália.

Agradeço a Sandra Corveloni, Vinicius de Oliveira, Ugo Giorgetti, Julia Ianina e Rafael Gomes que me ofereceram seu tempo e memória.

A Pedro Maciel Guimarães, Eduardo Bordinho, Matheus Nagime, René Guerra, Roberto Rezende, Laís Marques e Janô, pela troca acadêmica, afetiva e pelo apoio incondicional.

A Renato Ferracini e Daniela Gatti pelas valiosas contribuições durante a qualificação.

Aos diretores Walter Salles, Daniela Thomas e João Fonseca que me acolheram como parte de seu mundo ficcional.

Aos colegas de formação na Escola de Arte Dramática, com quem dei meus primeiros passos e com quem continuo a contar ainda hoje.

A minha família que me incentivou e estimulou nesse estudo: Regina, Wanda, Tetê, Sônia, Cacá, Maurício, Rodrigo e Maria Clara.

A Luciana, minha companheira na vida e no trabalho, por quem agradeço todos os dias.

A todos os atores e atrizes com quem continuo aprendendo.

RESUMO

A presente pesquisa abordou as noções de transparência e organicidade como qualidades do trabalho do ator no cinema e no teatro, respectivamente. O estudo envolveu a descrição e análise de quatro obras, sendo duas fílmicas e duas teatrais, realizadas pelo autor entre os anos de 2007 e 2012. As análises basearam-se em registros audiovisuais dos filmes e peças, em diários de bordo e memórias de experiências vividas pelo ator, e em entrevistas com artistas participantes dos trabalhos. Por meio do diálogo com pesquisadores do teatro e do cinema, buscou-se contextualizar e discutir as noções de transparência e organicidade, bem como discutir possíveis intersecções conceituais. Como resultado, articularam-se pontos de contato e de distanciamento quanto à natureza da atuação nestes dois ambientes, partindo das experiências circunscritas nesta pesquisa.

Palavras-chave: Transparência; Organicidade; Teatro Contemporâneo Cinema Brasileiro; Interpretação.

ABSTRACT

This research approaches the notions of transparency and organicity as qualities of acting for cinema and theatre respectively. The study has involved describing and analysing four works, two movies and two theatre plays, in which the author worked as an actor between 2007 and 2012. The analysis were based on film recording of the four works, as well as diaries and memories of the experiences and on interviews with fellow artists, participants of these works. Through dialogue with researchers from both theatre and film, the research aimed to establish a context and to discuss the notions of transparency and organicity, as well as integrate possible conceptual intersections. As a result, similarities and differences between the aspects of acting both in film and theatre were articulated, based on the experiences circumscribed in this research.

Key words: Transparency; Organicity; Contemporary Theatre; Brazilian Cinema; Acting

SUMÁRIO

1. Introdução	p. 11
1.1. Cinema e Transparência	p. 18
1.2. Teatro e Organicidade	p. 25
2. Transparência em <i>Linha de Passe</i> e <i>Cara ou Coroa</i>	p. 31
2.1. Linha de Passe	p. 31
2.1.1. Audição ou “pequenas verdades”	p. 36
2.1.2. Em busca de um milagre	p. 37
2.1.3. Fátima Toledo e a última gota	p. 43
2.1.4. Barreiras ator-personagem	p. 52
2.1.5. Colo	p. 54
2.1.6. Set – lugar onde tudo muda	p. 56
2.1.7. Sobre Linha de Passe e a transparência	p. 62
2.2. Cara ou Coroa - da razão à presença	p. 63
2.2.1. Aquilo que ficou	p. 67
2.2.2. Referências: uma boa companhia	p. 72
2.2.3. O trabalho com o texto	p. 74
2.2.4. Atuando em silêncio – o set de filmagem	p. 79
2.2.5. Percalços	p. 83
2.2.6. Aprendendo com os <i>feedbacks</i>	p. 85
3. Organicidade em <i>Cambaio</i> e <i>R&J de Shakespeare</i>	p. 87
3.1 Cambaio [a seco]	p. 87

3.1.1. Processos diferentes: tudo precisa estar pronto e tudo pode mudar	p. 88
3.1.2. A poesia inspira sonoridade e partitura	p. 95
3.1.3. Em cena, só ser	p. 101
3.2. R&J de Shakespeare: juventude interrompida	p. 103
3.2.1. Primeiras Impressões	p. 106
3.2.2. Dividir para conquistar	p. 109
3.2.3. Amadurecendo no fazer	p. 115
4. Recomeçar	p. 120
5. Bibliografia	p. 123
6. Filmografia	p. 125
7. Críticas e reportagens em jornais e revistas	p. 125
8. Entrevistas, depoimentos	p. 126
9. Ficha Técnica dos Espetáculos	p. 126
10. Anexos	p. 127
10.1 Entrevista 1- Sandra Corveloni	p. 128
10.2 Entrevista 2 – Vinicius de Oliveira	p. 146
10.3 Entrevista 3 – Ugo Giorgetti	p. 157
10.4 Entrevista 4 – Rafael Gomes	p. 169

1. INTRODUÇÃO

Esse estudo parte da minha experiência pessoal como ator. Do desejo de compartilhar dúvidas e reflexões e de formular novas questões sobre o processo criativo na atuação. Apesar de ter trabalhado, sobretudo, em projetos orientados para a criação de um espetáculo ou produto final – em contraposição a trabalhos orientados para pesquisas de linguagem, para certos aspectos do trabalho do ator ou, ainda, em companhias de teatro em que a tônica é a experimentação –, sempre encarei os processos de criação como processos de aprendizado, como possibilidades de amadurecimento.

Dentro desse percurso, escolhi alguns trabalhos que considero mais relevantes para a realização do presente estudo, que busca discutir os conceitos de *transparência* e *organicidade* no trabalho do ator em cinema e teatro, respectivamente. A escolha do tema se deu por motivos diferentes, sendo que o primeiro deles, certamente, foi a riqueza de experiências e desafios vividos ao longo de minha formação e profissionalização, sobretudo pelo contato direto com o mercado de trabalho do ator. Os dois conceitos são pistas que considero importantes e que, por sua vez, nortearam a escolha dos processos aos quais me dedico nesse estudo: são os trabalhos de maior relevância na minha trajetória e considero que foram os mais completos e desafiadores de que participei. Fazem parte também de um período de formação e amadurecimento profissional frutífero, o que fortalece ainda mais sua escolha.

Como ator, iniciei meus estudos em 2003 na Escola de Arte Dramática (EAD) da Escola de Comunicações e Artes (ECA), USP. Apesar de não ter concluído o curso, a experiência na EAD foi muito importante para entrar em contato com uma diversidade de técnicas e exercícios importantes à minha formação como ator, bem como para conhecer outros atores-estudantes que, como eu, davam seus primeiros passos na carreira e nas descobertas artísticas. Ainda durante o curso, busquei atuar nas produções dos alunos do curso de Graduação em Artes Cênicas da USP, especificamente na disciplina

“Direção 3: Processos Colaborativos” ministrada por Antônio Araújo, diretor, pesquisador e professor do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP. Também atuei em exercícios dos alunos de Graduação do Curso Superior do Audiovisual, o que promoveu uma breve familiarização com o cotidiano das filmagens. Destaco ainda, nesse período, a realização de um estágio de atuação no Teatro da Vertigem, grupo experimental da cena teatral paulistana, dirigido por Antônio Araújo. O estágio acontecia às vésperas do início dos ensaios para a montagem de *BR3*, espetáculo realizado às margens do Rio Tietê, na cidade de São Paulo, e a pesquisa do grupo englobava a “não-atuação”, um registro de trabalho de ator minimalista, muito afeito à linguagem cinematográfica.

Ao mesmo tempo em que me aprofundava no universo teatral, prossegui com os estudos na Graduação em Psicologia da Universidade de São Paulo. As experiências nessa área, especialmente a psicologia clínica, foram importantes no sentido de exercitar a escuta, a sensibilidade e a aplicação das teorias aprendidas ao longo do curso para auxílio aos pacientes clínicos, colaborando na formulação de suas próprias questões e na elaboração de seu sofrimento psíquico. Além desse contato com o universo dos pacientes, as diferentes teorias, vertentes e linhas de pesquisa em psicologia foram valiosas para ampliar o olhar com relação às diferentes interpretações de um mesmo fenômeno e para afiná-lo quanto aos modos de ser e pensar de cada pessoa individualmente.

Os desafios da formação como ator e do início da vida profissional são, a meu ver, bastante similares: exposição a situações e modos de trabalho diferentes, tentativas e erros, estudo e experimentação. Apesar de ainda estar no início da carreira, as reflexões desse estudo apresentam o olhar que esse momento da trajetória proporciona: o de um ator em formação.

Apresento aqui, portanto, os processos de trabalho que serão discutidos nessa pesquisa. Na área do cinema, escolhi o filme de longa-metragem *Linha de Passe* (2008), de Walter Salles e Daniela Thomas, no qual interpretei o personagem “Dinho”; e *Cara ou Coroa* (2012), de Ugo Giorgetti, no qual

atuei no papel de “Getúlio”. As peças de teatro escolhidas foram *Cambaio [a seco]* (2012), dirigida por Rafael Gomes, em que fiz o personagem “Rato”; e *R&J de Shakespeare: Juventude Interrompida* (2012), dirigida por João Fonseca, na qual interpretei “Julieta”. Cabe aqui uma breve descrição de cada personagem e dos desafios que concernem a concretização de suas características.

No caso de *Linha de Passe*¹(2008), o personagem “Dinho” é um jovem evangélico com histórico de abuso de álcool e drogas que busca na religião um porto seguro para seus conflitos internos. O filme foi produzido pela VideoFilmes na cidade de São Paulo e teve um período de preparação longo, em comparação com a média das produções nacionais. O período de ensaios teve três meses de duração e o período de gravações durou cerca de três meses também. O orçamento do filme permitiu que a dedicação dos atores fosse integral, com ensaios por cinco dias seguidos e um dia de folga na sequência (em cinema, geralmente, se adota a métrica de seis diárias de trabalho e uma de folga, mas nesse trabalho o ritmo de filmagens foi reduzido). As tarefas que identifiquei como desafiadoras à construção do personagem foram: pesquisar e construir características físicas que revelassem os conflitos entre o estado interior turbulento do personagem e a pretensa organização que o discurso da religião provê; manifestar sua relação íntima com a religião evangélica como escapatória para questões interiores; e desenvolver uma unidade de atuação balizada por gradações e transformações ao longo de toda a narrativa. Para integração entre estes estados interiores conflitantes e sua expressão física, lancei mão de dois tipos de treinamento diferentes: o primeiro, em conjunto com os outros atores e oferecido pela produção do filme, desenvolveu-se segundo o Método Fátima Toledo de preparação de atores para cinema (orientado pela própria Fátima Toledo e um assistente); o segundo, mais individualizado e baseado em experiências pessoais prévias, se deu através da abordagem de

¹ Para melhor ilustração do meu trabalho em “Linha de Passe”, há uma seleção com as principais cenas no link: <https://vimeo.com/23026546>.

Consciência pelo Movimento do Método Feldenkrais de Educação Somática e de treinamentos expressivos de integração do corpo, das emoções e da voz fundamentados no trabalho do psicanalista Junguiano Sven Doehner.

No filme *Cara ou Coroa*² (2012), história ambientada em 1973, interpretei “Getúlio”, um jovem dramaturgo que decide ajudar a esconder dois fugitivos comunistas no porão da casa do avô da namorada, um general do exército na reserva. O filme contou com poucos ensaios: foram cerca de quatro encontros com os atores que contracenariam entre si para realização da leitura das cenas, buscando encontrar marcações para o posicionamento das câmera e modos de interpretar os personagens. A produção teve um orçamento relativamente enxuto, tanto para o pagamento dos cachês quanto para a criação da direção de arte, já que este foi um filme de época e se utilizou de película 16mm, suporte com custo mais alto do que o suporte digital. O ritmo de filmagens foi de seis diárias de trabalho para uma folga e as tomadas se repetiam de duas a três vezes para cada ator. Essa limitação em função dos custos com o negativo filmico impôs um modo de trabalhar bastante concentrado, em que os ensaios no próprio set de filmagem tinham um papel fundamental para afinar movimentos dos atores e de câmera, minimizando os erros da rodagem. Os principais desafios identificados nesse processo de atuação foram: construir, em termos culturais e políticos, uma sensação de familiaridade com a época retratada; e encontrar estados interiores que revelassem a tensão do personagem frente aos seus objetivos. A principal raiz de preparação para este trabalho – e que se deu por iniciativa e interesse individual – foram as referências da época que encontrei em livros, músicas e filmes nacionais e internacionais produzidos sobre período.

Aqui, inicio a descrição de processos de trabalho em teatro, que ora diferem e ora se

² Para melhor ilustração do meu trabalho em “Cara ou Coroa”, há uma seleção com cenas do filme no link: <https://vimeo.com/84904365>

assemelham ao processo de trabalho em cinema. Em *Cambaio [a seco]* (2012), meu personagem foi “Rato”, um cambista que vende ingressos para o show do “Cara”, o artista. A peça é um musical com composições de Chico Buarque e Edu Lobo e foi escrita por João Falcão e Adriana Falcão. Teve sua primeira montagem em 2002, com elenco de mais de 10 atores-cantores. Particpei da segunda montagem, em 2012, onde foi realizada uma adaptação da peça para uma versão com apenas três atores e o conjunto musical “5 a seco”. Essa versão mais enxuta ganhou o título de *Cambaio [a seco]*. Os ensaios foram realizados ao longo dois meses (janeiro e fevereiro de 2012) e cumprimos uma temporada de 6 apresentações no Sesc Pompéia, além de uma apresentação no Teatro Cetip, do Instituto Tomie Ohtake, ambas em São Paulo. A montagem e a temporada foram custeadas integralmente pelo Sesc. A estrutura da peça pedia, do personagem “Rato”, a dupla função de personagem e narrador e identifico que o principal desafio tenha sido criar uma sintonia com o público que permitisse comunicar as ambiguidades e segundas intenções presentes na dramaturgia. Além do trabalho de mesa para identificar as motivações dos personagens, busquei imagens (fotos, desenhos, pinturas, vídeos) que se relacionassem com o personagem “Rato”, a fim de trabalhar na construção da partitura física do mesmo durante a feitura da peça. O jogo teatral com os outros atores e com os músicos também foi uma tônica expressiva deste processo de trabalho.

E m *R&J de Shakespeare – Juventude Interrompida* (2012) interpretei três personagens: “Benvólio”, “Julieta” e “Frei João”, dos quais vou escolher apenas “Julieta” para analisar detidamente, em função da complexidade do personagem, da sua relevância na trama e, finalmente, por conta dos desafios apresentados para sua interpretação estarem ligados à discussão sobre a *organicidade*. A peça estreou no Rio de Janeiro, alcançando sucesso de público e crítica na cidade. Quando da temporada em São Paulo, foi necessário encontrar um substituto que interpretasse a personagem Julieta e foi então que entrei no espetáculo. A peça contou com aportes de patrocínio via Lei Rouanet e outros prêmios que

permitiram concretizar a produção em termos de cachês e orçamento para viagens. O período de ensaios foi de três semanas, sendo que somente me encontrei com o restante do elenco por cerca de quatro vezes para ensaiar as cenas. O estudo da peça foi feito por meio do texto, do vídeo da montagem e assistindo às apresentações com o ator que eu substituiria. Os principais desafios para interpretar “Julieta” nessas condições foram: prazo curtíssimo para aprender as falas e as marcações da protagonista de uma peça longa; trabalhar de “fora para dentro”, ou seja, cumprir as marcações e, em seguida, criar as justificativas para as ações da personagem, além de traduzir fisicamente a feminilidade e a idade de “Julieta”. A maturação artística da construção desse papel aconteceu em ensaios com o elenco e durante as apresentações da temporada.

O detalhamento do processo de trabalho nestas quatro produções está aliado à discussão de dois conceitos que aparecem em diferentes autores e que ajudam a nomear as qualidades de presença e disponibilidade que procuro investigar na atuação em cinema e teatro: respectivamente, a *transparência* e a *organicidade*.

Meu objetivo nesse estudo é questionar se estes dois conceitos podem estar ligados ao trabalho do ator no cinema e no teatro e de que forma. Ao longo da minha vida profissional, pude me deparar com diferentes projetos, profissionais e diferentes objetivos: essa variedade me obrigou a questionar quais qualidades expressivas, emocionais e criativas necessitaria desenvolver em cada novo projeto e quais qualidades poderia manter das experiências anteriores. Dessa forma, este estudo é uma tentativa de ampliar a discussão, trazendo à luz estes conceitos (*transparência* no cinema e a *organicidade* no teatro).

De alguma forma – que buscarei esclarecer mais à frente – estes conceitos estiveram presentes durante a realização dos trabalhos acima descritos e orientam, ainda hoje, minha pesquisa com relação ao trabalho de ator. Cabe aqui um esforço para esclarecer melhor cada termo, de forma a avançarmos

na discussão sobre como o ator pode melhor entender e atuar em seus processos criativos.

Antes de partir para o questionamento sobre a diferenciação entre os modos de atuação no cinema e teatro, vale resgatar algumas das experiências em atuação que podem embasar o trabalho do ator.

A partir da sistematização do trabalho do ator proposta por Constantin Stanislavski, uma série de questões se fizeram presentes para aqueles interessados no estudo da atuação. Questões formuladas a partir da visão realista/naturalista, considerando o teatro como um microcosmos da sociedade. Esta visão me interessa, na medida em que a tentativa de aproximação do personagem por essa via representa um exercício, a meu ver, importante na formação do ator e no desenvolvimento de uma autopercepção que pode ser transposta a diferentes processos criativos. Assim como o naturalismo/realismo no teatro deu-se como uma resposta a transformações na sociedade, refletidas no trabalho de Émile Zola na França, no Teatro de Arte de Moscou, na Rússia, ou no trabalho do *Royal Court Theatre* na Inglaterra (BERTHOLD, 2001, p. 460), também essa estética seria confrontada com novas ideias, a partir das vanguardas artísticas do início do século XX, como o simbolismo, por exemplo. Questionou-se também o papel do teatro como reprodução da realidade, ampliando o limite dos estilos dramáticos e cênicos para novas experiências que buscaram inovar a linguagem, os temas, o modo de se criar um novo espetáculo, movidos ao mesmo tempo pela necessidade de representar uma sociedade e pela necessidade de falar a seu público.

Algumas das questões colocadas por Stanislavski podem ser formuladas como: o que é a verdade no trabalho de um ator? Como alcança-la? Como aproximar-se das circunstâncias dadas pelo texto teatral? Existe uma metodologia no trabalho do ator? Em caso negativo, é possível criá-la?

Procuro aqui relacionar a *transparência* com a atuação para o cinema e a *organicidade* com a atuação para teatro, embora, na prática, algumas fronteiras não sejam tão estanques. Um dos objetivos

desse estudo será investigar se essa divisão se sustenta – em que medida e baseada em quais aspectos concernentes à atuação dentro de cada área (cinema, teatro) especificamente. Apesar da tendência à generalização que a classificação entre “atuação para teatro” e “atuação para cinema” implicam, como se existisse uma unidade na atuação para cinema e outra na atuação para teatro, considero importante enfatizar que estas divisões dizem respeito a uma tentativa de refletir sobre os processos criativos referidos acima, experiências cuja vivência são objeto desse estudo. Tanto a definição dos conceitos quanto sua aplicação prática estão relacionadas aos trabalhos escolhidos para esta dissertação. Se, porventura, este texto apoiar-se sobre autores que corroboram ou, de alguma forma, generalizam aspectos da atuação para teatro ou para cinema, cabe sempre voltar ao ponto de vista de que foram escolhidos por tratarem de casos em cinema ou teatro com qualidades semelhantes aos dos filmes e peças sobre os quais reflito aqui.

1.1. Cinema e Transparência

O verbete *Transparência*, segundo a definição do Novo Dicionário Aurélio do século XXI, (2012, p. 1989), traz a seguinte definição:

1. qualidade de transparente; diafaneidade, limpidez (...) 2. Fenômeno pelo qual os raios luminosos visíveis são percebidos através de certas substâncias 3. Trabalho realizado por um radio-difusor ou telegráfico. 4. *Fís.Quím. V. Transmitância.* 5. Folha de material transparente, na qual se imprimem ou escrevem textos, gráficos, desenhos, mapas, etc., para projeção em retroprojeto (q.v.)

No que se refere ao trabalho do ator, entendo *transparência* como a habilidade do ator em deixar-se ver em seu estado no momento-presente, fazendo com que seu trabalho como ator-personagem seja notado a partir do que acontece com ele internamente, em termos perceptivos, cinestésicos e afetivos. Os fatores envolvidos se dão na intersecção dos diferentes componentes da ação, segundo Moshe

Feldenkraus (1977): movimento, sensação, sentimento e pensamento. Nesse caso, as camadas de informação sobre o personagem que chegam ao espectador se mostram pelas reações corporais do ator.

É de se imaginar que o trabalho do intérprete funcione desta forma, porém acredito que, quando falamos em *transparência*, estejamos falando de uma qualidade de presença que inclui abertura, disponibilidade e atenção (“tensão relaxada”) ao devir, como veremos adiante. Suspeito que esse termo possa iluminar a discussão com relação à atuação para cinema em função das contingências que delimitam esse suporte. Para André Bazin:

O teatro constrói-se sobre a consciência recíproca da presença do espectador e do ator, mas para fins de representação. Age em nós por participação lúdica numa ação através do palco e como que sob a proteção de sua censura. No cinema, pelo contrário, contemplamos solitários, escondidos num quarto escuro, através de persianas entreabertas, um espetáculo que nos ignora e que participa do universo. Nada vem opor-se à nossa identificação imaginária com o mundo que se agita na nossa frente, que passa a ser o ‘mundo’. Já não é no fenômeno do ator como pessoa fisicamente presente que interessa concentrar a análise, mas no conjunto de condições do ‘desempenho teatral’ que arranca ao espectador a sua participação ativa. Veremos então que se trata muito menos do ator e da sua ‘presença’ do que do homem e do cenário. (BAZIN, 1985, p.168)

O cinema, segundo Bazin, conta com uma série de elementos que fogem ao controle do ator: cenografia e direção de arte como um todo, enquadramento, figurino, iluminação, trilha sonora e montagem. No cinema, ou melhor, no audiovisual como um todo, o espectador usufrui da obra por meio de uma tela, seja de cinema, televisão ou outro dispositivo tecnológico. A relação que se estabelece entre artista e público, diferentemente do teatro, é virtual e se cria em função também do trabalho de outros profissionais: o diretor de fotografia, o montador, o criador da trilha sonora, o diretor. Estes recursos estão presentes e devem ser levados em conta se quisermos discutir as diferenças entre a atuação para cinema e teatro.

Ugo Giorgetti, cineasta paulistano e diretor do filme *Cara ou Coroa* (2012), objeto desse

estudo, defende que setenta por cento do trabalho do ator no cinema é o *casting*. Uma boa escolha para um papel significa que boa parcela do trabalho já está realizada. Em uma entrevista concedida para a realização desta pesquisa, questionei quais seriam os outros trinta por cento:

Eu – Esses outros trinta, se é que a gente vai chegar nos cem. Como é que é esse tempero?

Ugo – Os outros trinta é encorajar o ator. Tratar o ator bem. Falar “você está fazendo um ótimo papel”, mesmo que ele não esteja. Por que? *Porque o cinema é uma atividade em que você escolhe o que o espectador vai ver desse ator*. No teatro o espectador escolhe o que vê. Ele tem um palco, tem as pessoas lá. Você não pode parar um espetáculo e dizer: “eu gostaria que vocês olhassem agora só a expressão desse aqui, aquele do fundo não”. Então o espectador se perde em olhar outras coisas, ou escolhe olhar outras coisas. No cinema ele vai olhar só o que eu quero. Então ele vai olhar o que eu acho que é o melhor do ator. O que eu acho que não é o melhor ele vai olhar para outra coisa. Fugindo dele. Tem mil artifícios. (GIORGETTI, p. 154, grifo meu)

Cabe então perguntar: é necessário diferenciar o trabalho do ator no teatro e no cinema? Além dos apontamentos acima, que indicam naturezas diferentes entre a estética teatral e a estética cinematográfica no que toca o trabalho do ator, é comum que o trabalho do ator no audiovisual se apoie numa estética naturalista como o principal fator de comunicação entre realizador (ator, diretor) e espectador. Nesse caso, onde essa é a convenção estabelecida, existe um artifício de linguagem no qual a familiaridade com a realidade orienta o espectador a identificar-se com a história a que assiste. Dentro de todas essas circunstâncias, a convenção que se estabelece com o espectador é diferente daquela estabelecida no teatro, ainda que realista.

No teatro, a presença do ator no palco e as convenções que essa presença permite estabelecer são diferentes: sabe-se que o teatro é encenação e acompanha-se a peça a partir de um acordo mediado pelos códigos que o espetáculo introduz ao espectador. O local onde se desenrola a ficção tampouco precisa ser retratado de forma realista e a ação se desenrola simultaneamente no palco e no local fictício onde ator e espectador concordam que essa ação deve se desenrolar, utilizando para isso a

própria ação do ator, a sonoplastia, a iluminação e, eventualmente, até mesmo a própria cenografia. Na linguagem cinematográfica, as mediações que existem entre o ator e o espectador, como, por exemplo, a câmera cinematográfica, a tela, a película ou o arquivo digital, a cenografia, a locação que concretiza a narrativa do filme, e todos os outros fatores possíveis, em geral, corroboram para criar a sensação de realidade, cabendo ao ator fazer seu trabalho em conjunto com estas outras fontes de informação.

Susan Sontag (1966), em seu artigo “Teatro e filme”, elenca uma série de possibilidades de diferenciação entre o cinema e o teatro do ponto de vista da obra como um todo, não apenas sob a ótica específica do trabalho do ator:

Se o contraste entre teatro e filme não repousa nos materiais representados ou retratados em um sentido simples, ele sobrevive em formas mais generalizadas. De acordo com certos relatos influentes, a fronteira é virtualmente de natureza ontológica. O teatro emprega o artifício, enquanto o cinema está comprometido com a realidade, na verdade com uma realidade essencialmente física, que é 'redimida', para usar o termo notável de Siegfried Kracauer, pela câmera. (SONTAG, 2015, p. 108–109)

Ainda que possam significar um bom ponto de partida para a questão, penso que a mediação da câmera/tela/enquadramento não seja o único fator para definir as diferenças entre a atuação para cinema e a atuação para o teatro, inclusive porque há diferentes registros de interpretação, tanto em cinema quanto em teatro, muitas vezes intencionalmente característicos para causar estranhamento, como por exemplo no caso do personagem Porfírio Diaz, de Paulo Autran em *Terra em Transe* (1967). O registro empregado pelo ator é bastante expressivo, “teatral”, ainda que esteja sendo retratado no cinema, mas de forma intencional, reforçando as características artificiais do personagem.

Erwin Panofsky também estabelece diferenciações entre teatro e filme que podem nos ajudar a pensar as semelhanças e diferenças entre essas duas artes no trabalho do ator:

O que se aplica ao ator, aplica-se, *mutatis mutandis*, para a maioria dos outros artistas ou artesãos, que contribuem para a feitura do filme: o diretor, o técnico de som, o importantíssimo diretor de fotografia, até mesmo o maquiador. Uma peça teatral é ensaiada até que tudo esteja pronto e então é repetidamente apresentada em diversas funções. Em cada função cada um dos profissionais precisa estar disponível para o próprio trabalho após o qual cada um vai para casa descansar. O trabalho do ator de teatro pode então ser comparado àquele do músico e o do diretor se compara ao do maestro. Como estes, aqueles têm certo repertório que estudaram e apresentam durante certo número de performances inteiras, seja em *Hamlet* e *Ghosts* amanhã, ou *Life with Father per saecula saeculorum*. As atividades do ator e do diretor de cinema, no entanto, se comparam àquelas do artista plástico e do arquiteto, mais do que às do músico e do maestro. O trabalho no palco é contínuo porém transitório; o trabalho nos filmes é descontínuo porém permanente. As sequências individuais são produzidas separadamente e fora de ordem de acordo com a forma mais eficiente de emprego do set e da equipe de produção. Cada trecho é repetido diversas vezes até estar satisfatório; e quando a sequência é editada e montada, todos terminaram seu trabalho definitivamente. Não é necessário dizer que esse procedimento pode apenas enfatizar a consubstanciação existente entre o ator de cinema e seu papel. Existindo a partir da união de sequências independentes, o “personagem” passa a existir apenas se o ator conseguir ser, não apenas interpretar, Henrique VIII ou Anna Karenina através de toda a filmagem, por mais cansativa que possa parecer. Tenho informações das maiores autoridades que a convivência com [Charles] Laughton foi realmente difícil nas seis ou oito semanas durante as quais ele estava fazendo – ou melhor, sendo – Capitão Bligh. (PANOFISKY, 1977, p. 29, tradução minha).³

³ What applies to the actor applies, *mutatis mutandis*, to most of the other artists, or artisans, who contribute to the making of a filme: the director, the sound man, the enormously important cameraman, even the make-up man. A stage production is rehearsed until everything is ready, and then it is repeatedly performed in three consecutive hours. At each performance everybody has to be on hand and does his work; and afterward he goes home and to bed. The work of the stage actor may thus be likened to that of a musician, and that of the stage director to that of a conductor. Like these, they have a certain repertoire which they have studied and present in a number of complete but transitory performances, be it *Hamlet* today and *Ghotsts* tomorrow, or *Life with Father per saecula saeculorum*. The activities of the film actor and the film director, however, are comparable, respectively, to those of the plastic artist and the architect, rather than to those of the musician and the conductor. Stage work is continuous but transitory; film work is discontinuous but permanent. Individual sequences are done piecemeal and out of order according to the most efficient use of set and personnel. Each bit is done over and ver again until it stands; and when the whole has been cut and composed everyone is through with it forever. Needless to say that this very procedure cannot but emphasize the curious consubstantiality that exists between the person of the movie actor and his role. Coming into existence piece by piece, regardless of the natural sequence of events, the “character” can grow into a unified whole only if the actor manages to be, not merely to play, Henry VIII or Anna Karenina throughout the entire wearisome period of shooting. I have it on the best of authorities that Laughton was really difficult to live with in the particular six or eight weeks during which he was doing – or rather being – Captain Bligh.

Alguns autores vão mais longe ao pensar a questão das especificidades da atuação para cinema. V. I. Pudovkin (2007, p. 175) afirma que “não se pode 'fazer um papel' em um filme; é preciso ter uma soma de qualidades reais, claramente expressas externamente, de forma a provocar um efeito específico no espectador”. Essa ideia, se por um lado, diminui a importância da maestria do ofício do ator ao fazer crer que a semelhança entre a pessoa e o personagem é um fator mais decisivo do que o treino e a prática na atuação para cinema; por outro, corrobora com a ideia de que o papel do ator no cinema está mais ligado a um trabalho de criação interior do que propriamente a uma construção física exterior. As especificidades do cinema podem levar uma atuação exteriorizada a ser lida como um exemplo de *overacting*: quando a atuação parece forçada ou artificial.

Outro fator levantado por Pudovkin (2007) é a questão da “estrela” de cinema, que muitas vezes atrai os espectadores em função, especialmente, da própria personalidade, considerada marcante. Essa forma de ver o personagem, como uma extensão da personalidade do ator, embora possa suscitar críticas àqueles atores que “fazem o mesmo personagem sempre”, denota, uma vez mais, uma das características da atuação para cinema, ao se centrar nas propriedades interiores que a câmera capta e transmite à tela. De que forma, portanto, a qualidade da *transparência* se relaciona com a atuação para cinema e de que forma se diferencia da *organicidade*?

Para melhor entendimento do que a transparência significa e como o termo se relaciona com essa pesquisa e com o trabalho do ator, recorro a Antonio Januzelli. Embora seu trabalho esteja centrado predominantemente no ator no teatro, sua visão se coaduna também com a atuação no cinema:

Um exercício de estar a pessoa no palco, não a máscara ou o personagem; o ator deve passar coisas que ressoam nele, pessoa, singular. Deve estar fora de cogitação o intelectualizar extremado, o forçar emoção, o fazer força para sentir, pois é impossível esforçar-se por ser natural. É preciso criar condições para esses desvios não ocorrerem, não pressionando nem empurrando para forçar o processo. Nada o

homem faz fora da vida; não existe compartimentação entre o fazer e o viver; o que deve ser excluído é tudo o que for falso, artificial. (JANUZELLI, 1992, p. 46)

A forma como Januzelli entende a transparência evoca a presença do ator enquanto pessoa. Isso significa que a pessoa se deixa ver, que reage ao que acontece nas circunstâncias da história a partir de sua própria sensação e que vive situações enquanto personagem. Significa ainda que deve ultrapassar as características de sua própria personalidade que a diferenciam do personagem, utilizando para isso diferentes meios, pesquisas e treinamentos. Isso tudo para se deixar ver enquanto personagem. Juliana Jardim Barboza, ao tratar do treinamento contemporâneo do ator do teatro, soma a essa visão:

A pesquisa caminhou em busca desse estado de transparência do ator. E tal transparência – invocando as definições do Dicionário Aurélio aludidas acima – diz respeito ao ator que se deixa atravessar, que comunica, possibilitando a visão do outro, que permite distinguir através de si, de sua espessura, levando simultaneamente o outro a perceber um sentido oculto, enquanto ele, o ator, é evidente, claro. O ator transparente que, por conseguir estar além em sua intensidade, é crível e verossímil, mas hábil para manter aberto o espaço do provável, do devir. (BARBOZA, 2002, p. 18)

Embora as citações acima refiram-se à atuação no teatro, podemos transferir a discussão para o campo do cinema: entendo que a *transparência* na atuação para o cinema, além de requerer uma postura muito pessoal do ator, no sentido de colocar-se enquanto pessoa na posição fictícia do personagem, também requeira uma postura expressiva distinta. Andrei Tarkovski (1998) diz que o estado psicológico do ator deve ser tal que não lhe permita fingir. Ele diz: “Nenhuma pessoa que esteja desanimada é capaz de ocultar inteiramente este fato – e o que o cinema exige é a verdade de um estado de espírito que não se pode ocultar” (TARKOVSKI, 1998, p. 167). A natureza da linguagem cinematográfica permite que o espectador tenha acesso a detalhes pouco comuns no âmbito teatral ou mesmo no cotidiano: as variedades de planos pelos quais o diretor decide filmar o ator representam um

recorte e uma ampliação daquilo que se quer expressar. A câmera, portanto, e as diversas lentes que a completam estão a serviço do ator para que ele se comunique com seu parceiro de cena da forma mais sutil e, ainda assim, possa ser plenamente compreendido pelo espectador que o assiste na poltrona do cinema ou de sua casa. Essa ampliação da atuação pede do ator que a comunicação seja expressivamente diferente. Não acredito que a melhor definição para essa expressividade seja sempre “menor”, “fazer menos” ou “pequeno”, por isso emprego o termo *transparente*.

1.2. Teatro e Organicidade

Conforme disse anteriormente, penso na diferenciação entre a atuação para cinema e teatro em virtude da questão do suporte e da mediação que a tela/câmera representa. Penso também nessa diferenciação em função da presença do ator junto ao espectador no teatro e da sua presença virtual junto ao espectador no cinema. Partindo da questão da presença real ou virtual no teatro e no cinema, acredito ser possível começar a delinear o conceito de organicidade que busco na atuação para o teatro.

Vale, no entanto, explorar brevemente algumas características do teatro contemporâneo a serem levadas em consideração para o presente estudo. Matteo Bonfitto (2006) diferencia três modos de construção do discurso teatral para o ator. Estes três modos estão relacionados ao conteúdo e ao significado daquilo que o ator expressa e representa dentro de dada obra teatral. O primeiro modo estaria ligado à representação da individualidade de um personagem, de forma a retratar uma pessoa “real”, como, por exemplo, *Blanche* em *Um bonde chamado desejo*, de Tennessee Williams. O segundo modo estaria ligado à representação de uma classe social, profissão, idade ou outra característica significativa dentro daquele conjunto de pessoas. Esse registro de representação é comum nas peças Brechtianas, onde os personagens retratados respondem por sua função social: o *Capelão* e o *Cozinheiro* em *Mãe coragem e seus filhos*, de Bertoldt Brecht. O terceiro registro responde pelo termo

“actante”, uma vez que as informações a respeito desse ente-cênico são fragmentadas, indefinidas ou informam características abertas o suficiente para não enquadrá-lo nas definições anteriores. O exemplo de Bonfitto é retirado do texto *Self-accusation*, de Peter Handke (1971).

Podemos nos questionar sobre em qual desses modos de representação poderíamos buscar um modo de atuação “orgânico”. Não acredito que haja uma resposta. Penso que a organicidade esteja presente no trabalho do ator no teatro contemporâneo na medida em que isso é uma escolha estética ou uma busca expressiva, independentemente do ente-cênico pelo qual o ator se expressa. Mas então cabe questionar o que é *organicidade*. É uma característica pré-expressiva que o ator busca através de treinamentos e processos internos? É uma qualidade da construção atoral que permite comunicar estados internos verossímeis? É uma qualidade de presença que leva em consideração o jogo teatral, compartilhando com o espectador a narrativa que se apresenta na peça?

Penso que todas estas questões ajudam a estabelecer um recorte mais preciso do que busco nesse trabalho: assim como na conceituação de *transparência* me baseei em outros autores, no caso de *organicidade* buscarei amparo em definições levantadas no passado e atualizadas por estudiosos contemporâneos.

Constantin Stanislavski, Jerzy Grotowski e Renato Ferracini são alguns dos autores que se debruçaram sobre este tema e fizeram avançar o campo do trabalho do ator em busca da *organicidade*.

Ao diferenciar as contingências da atuação para cinema daquelas da atuação no teatro, uma das primeiras características desta última é a relação com a plateia. Novamente, é preciso entender que estamos nos dedicando aqui aos processos de trabalho objeto deste estudo, para os quais se faz relevante a proposta de relação que Grotowski (1971) sugere:

Embora eu não acredite que o ator negligencie o fato da presença do espectador, e diga a si mesmo: 'Não há ninguém aqui'. Isto seria uma mentira. Em suma, o ato não

deve ter a plateia como ponto de referência, mas ao mesmo tempo não deve negligenciar o fato da sua presença. Você sabe que, em cada uma das nossas montagens, criamos um relacionamento diferente entre os atores e os espectadores. No *Dr. Faustus*, os espectadores eram os convidados; em *O Príncipe Constante*, eram os assistentes. Mas eu acredito que o fato essencial é que o ator não deve representar *para* a plateia, e sim confrontar-se com ela, em sua presença. Melhor ainda, deve cumprir um ato autêntico, tomando o lugar dos espectadores, um ato de extrema sinceridade e autenticidade, ainda que disciplinado. Ele deve doar-se, e não controlar-se; abrir-se, e não fechar-se, pois isto terminaria no narcisismo (GROTOWSKI, 1971, p. 169).

Podemos ainda citar Grotowski (1971) quando da tentativa de definir aquilo que faz em seu teatro

Laboratório:

Não pretendemos ensinar ao ator uma série de habilidades ou um repertório de truques. Tudo está concentrado no amadurecimento do ator, que é expresso por uma tensão levada ao extremo, por um completo despojamento, pelo desnudamento do que há de mais íntimo – tudo isto sem o menor traço de egoísmo ou auto-satisfação. O ator faz uma total doação de si mesmo. Esta é uma técnica de 'transe' e de integração de todos os poderes corporais e psíquicos do ator, os quais emergem do mais íntimo do seu ser e do seu instinto, explodindo numa espécie de “transiluminação”. Não educamos um ator, em nosso teatro, ensinando-lhe alguma coisa: tentamos eliminar a resistência de seu organismo a este processo psíquico. O resultado é a eliminação do lapso de tempo entre impulso interior e reação exterior, de modo que o impulso se torna já uma reação exterior. Impulso e ação são concomitantes: o corpo se desvanece, queima, e o espectador assiste a uma série de impulsos visíveis. Nosso caminho é uma via negativa, não uma coleção de técnicas e sim erradicação de bloqueios. (GROTOWSKI, 1971, p. 3).

Apesar dos objetivos de Grotowski estarem em consonância com as premissas da transparência no trabalho do ator no cinema, a experiência que ele propõe leva em consideração a linguagem teatral, no sentido de que o corpo do ator pode vir a criar os significados que determinados elementos cênicos como a maquiagem, o figurino e os adereços representariam. Em seu “teatro pobre”, Grotowski vê o ator como o elemento capaz de criar a partir de sua fisicalidade todos os elementos constitutivos da cena. Em seu tempo, Grotowski também debatia o papel do teatro em contraposição ao filme e à televisão: ao passo que os elementos técnicos próprios das linguagens audiovisuais superavam aqueles

da linguagem teatral, o teatro teria sempre o diferencial da presença do ator no mesmo espaço que o público e, sobre essa contingência fundamental, o polonês ergueria seu teatro laboratório.

A essência do teatro é um encontro. O homem que realiza um ato de auto-revelação é, por assim dizer, o que estabelece contato consigo mesmo. Quer dizer, um extremo confronto, sincero, disciplinado, preciso e total – não apenas um confronto com seus pensamentos, mas um encontro que envolve todo o seu ser, desde os seus instintos e seu inconsciente até o seu estado mais lúcido. (GROTOWSKI, 1971, p. 41)

Peter Brook, em entrevista a Al Pacino no filme *Looking for Richard* (1996), afirma sobre Shakespeare:

Essa é a linguagem do pensamento. Para fazer isso no teatro, é preciso falar alto. Há poucos atores que podem falar alto e soar verdadeiros. Esse é o problema dos atores. Todo ator sabe que quanto mais quieto está, mais próximo está de si mesmo. Quando você faz Shakespeare em um filme, e o microfone está captando o que você diz, bem baixinho, você não está indo contra a natureza do verso. Você está indo na direção do verso, pois está permitindo-se ser um homem falando de seu mundo interior. (LOOKING, 1996)

O primeiro detalhe que diferencia a atuação para teatro da atuação para cinema é que no teatro, de alguma forma, o ator está se comunicando com outras pessoas para além do parceiro de cena: o diretor nos ensaios e a plateia nas apresentações. Mesmo quando se ensaia sem alguém assistindo, os ensaios levam em consideração que nas apresentações haverá o público. Essas pessoas devem ouvir, ver e entender o que está sendo mostrado em cena. Em geral, o ator precisa “chegar” na plateia. Seus gestos, sua energia, sua voz, suas emoções precisam ser testemunhadas pelos espectadores que ocupam o mesmo espaço. Essa expansão dos gestos cotidianos, da comunicação cotidiana, para os gestos teatrais direcionados para a comunicação com o público é um dos desafios que o ator enfrenta no teatro.

Para Thomas Richards (1995) – ator e pesquisador americano, com um histórico de profundo

trabalho com Grotowski – a organicidade também se relaciona com a inocência infantil. Renato Ferracini (2010) dá início à discussão citando a seguinte passagem:

Organicidade: também é um termo de Stanislavski. O que é organicidade? É viver de acordo com as leis naturais, mas num nível primitivo. Você não deve se esquecer, nosso corpo é um animal. Eu não estou dizendo que nós somos animais, eu digo: nosso corpo é um animal. Organicidade está ligado ao nosso aspecto infantil. A criança é quase sempre orgânica. Organicidade é algo que você tem mais quando você é jovem, menos quando envelhece. Obviamente, é possível prolongar a vida orgânica, lutando contra os hábitos adquiridos, contra o cotidiano automático, eliminando os clichês de comportamento. E, antes de uma reação complexa, voltar à reação mais primitiva. (GROTOWSKI *apud* RICHARDS, 1995, p. 66-67).

Em seguida, Ferracini define a organicidade não como uma força pré-existente, mas como algo a ser trabalhado, criado e desenvolvido. Uma força cuja função é unir diferentes elementos:

E quais seriam esses elementos? Podemos citar alguns deles que, de certa forma, nos revelam a complexidade de se pensar organicidade: a manipulação de sua energia e da “presença atoral” no tempo e no espaço; a *tékhne* e seus princípios pré-expressivos; a possibilidade concreta de recriação de suas ações a cada apresentação; elementos que operacionalizam a criação de uma zona de inclusão, vizinhança e “troca” com o público. (FERRACINI, 2010, p. 127).

Me alinho com a proposta de Ferracini no sentido de que entendo a *organicidade* como força desenvolvida e gerada por meio do trabalho e da intenção de equilibrar uma série de elementos relacionados à atuação no teatro. Acrescento que a *organicidade*, como entendo, leva em consideração também um aspecto de comunicação com a plateia: uma disposição por parte do ator de deixar que a plateia acompanhe aquilo que acontece em cena. E que essa abertura também se dê no vetor oposto: que o ator se abra para o que acontece na plateia, por meio da consciência de que o jogo teatral ocorre ao mesmo tempo no espaço fictício sobre o palco e no espaço físico do teatro, acompanhado por todos os presentes.

Antecipando algumas das ideias que serão encontradas ao longo desse estudo, acrescento um trecho da entrevista com Rafael Gomes, diretor da montagem de *Cambaio [a seco]* para pensar o papel do teatro enquanto arte e o papel do ator nessa dramaturgia. O campo onde se dialoga com a plateia é o campo da imaginação, do faz de conta:

Então, ao mesmo tempo, ao me livrar das obrigações e das amarras do realismo mundano e visual, eu, primeiro, busco potencializar essa força psicológica humana e, na verdade, contemplar a plateia com o sabor, não sei se é essa palavra, ou com o gosto da imaginação, que eu acho que é uma coisa que justamente, o cinema, a TV, a série, não permite. Está tudo dado. Você só acompanha, você não imagina nada. Agora imaginar é muito maravilhoso. Você acabou de fazer um infantil, você sabe como é isso, é uma lógica infantil de quando você monta a casinha e fala: “Esse é o nosso forte. Esse é o nosso barco, vem, vem pra cima do barco!”. É um sofá. A lógica da imaginação ela é muito saborosa, então quando você pega um copo vazio e joga na cara de alguém e a pessoa reage como se tivesse água, isso para o espectador... quando você pula três anos numa cena, de uma frase para outra, num jantar, a pessoa faz “uh!”, “Ai!”, porque ela está preenchendo as lacunas, então é um convite à participação das pessoas na lógica imaginativa, entende? É isso, não preciso de duas crianças vivas e nem de dois bonecos [sobre a escolha de colocar duas pequenas cadeiras no lugar de crianças em uma das cenas de 'Gota d'água [a seco]' uma de suas montagens], para alguém enxergar dois filhos, eu preciso de uma excelente atriz e alguma ideia que motive aquilo, entende? (GOMES, 2017, Anexo p. 169)

A questão da imaginação no teatro, central na forma como Gomes encena seus espetáculos, faz parte ainda das diferenças entre teatro e cinema e, ao menos nos processos criativos em teatro tratados neste estudo, é fundamental para entender a importância da *organicidade* na abordagem do trabalho do ator. Posteriormente, ao analisar os processos de criação em teatro, será possível ver mais profundamente a interligação entre imaginação e organicidade na comunicação com o público.

2. A Transparência em *Linha de Passe* e *Cara ou Coroa*

Para essa pesquisa, decidi dividir os processos criativos realizados no cinema e no teatro em capítulos separados. Neste primeiro capítulo, desejo abordar a atuação no cinema. Começar pelo cinema é obedecer a ordem cronológica dos acontecimentos, uma vez que os dois processos estudados aqui, *Linha de Passe* e *Cara ou Coroa*, aconteceram em 2007 e 2010, respectivamente; e os processos em teatro aconteceram, ambos, em 2012.

O primeiro passo para adentrar à transparência na atuação para cinema é entender mais detidamente quais as características estéticas dos filmes em questão. Passo agora a abordar cada filme mais detidamente.

2.1. Linha de Passe

Linha de Passe é um filme de Walter Salles e Daniela Thomas (2008), diretores brasileiros com parceria anterior nos longas-metragens *Terra Estrangeira* (1995) e *O primeiro dia* (1998); nos documentários em curta-metragem *Somos todos filhos da terra* (1998), *Castanha e Caju contra o encouraçado Titanic* (2002) e *Armas e paz* (2003); e no segmento “Loin du 16e”, no longa-metragem *Paris, eu te amo* (2006). Com experiência singular em cinema ficcional e documentário, além dos dois filmes mencionados, Walter Salles, à época, já tinha dirigido os longas-metragens *Central do Brasil* (1998), *Abril despedaçado* (2001), *Diários de Motocicleta* (2004) e *Água Negra* (2005), além de documentários em curta e longa-metragem. Daniela, além dos filmes com Walter, já tinha experiência também como roteirista em *O menino maluquinho 2: a aventura* (1998), como diretora de arte em diversos filmes publicitários, como cenógrafa e diretora de teatro.

O roteiro de *Linha de Passe* retrata uma família composta por quatro filhos e a mãe, moradores da Cidade Líder, um bairro da zona leste de São Paulo, região bastante carente economicamente. A paternidade dos quatro filhos é desconhecida: um dos temas presentes no roteiro é justamente a busca de um dos personagens por conhecer seu pai. A mãe, “Cleusa”, interpretada por Sandra Corveloni, é empregada doméstica e espera o/a quinto/a filho/a. O filho mais velho, “Dênis”, interpretado por João Baldasserini, é motoboy e se vê em dificuldades para prover seu filho recém-nascido. A falta de dinheiro atrai o entregador à criminalidade. Meu personagem, “Dinho”, é um frentista de posto de gasolina e fiel de uma pequena igreja evangélica. A fé, que ele passa a questionar durante o filme, foi o que o tirou de um recente passado desregrado, entre álcool e drogas. Ainda na família estão “Dario”, interpretado por Vinicius de Oliveira, aspirante a jogador de futebol com dezoito anos recém completos; e “Reginaldo”, personagem de Kaíque de Jesus Santos, ainda criança, negro, filho de um pai diferente dos outros irmãos e que, no desejo por conhecer o pai, motorista, aprende a dirigir e, efetivamente, dirige um ônibus de linha em São Paulo.

A linguagem exercitada em *Linha de Passe* foi o naturalismo. Para Jacques Aumont (2003, p. 211), pode-se dizer que “o cinema narrativo surgiu, em seu início, como inteiramente marcado por essa tendência: 'tem-se o costume de falar do *Naturalism* do cinema e de admiti-lo como sua qualidade específica' (Eichenbaum, 1927)”. Considero importante destacar esta escolha de linguagem na medida em que é um dado a ser levado em consideração no estudo da *transparência* no cinema. Como veremos ao longo do capítulo, minha busca pela transparência é, ao mesmo tempo, uma busca pela aproximação entre ator e personagem, por meio de diferentes técnicas, exercícios e vivências.

Entendo que meu trabalho em *Linha de Passe* tenha sido iniciado ainda antes dos testes para o filme, nos treinamentos pré-expressivos que pratiquei em companhia de Erika Cunha, à época estudante de Artes Cênicas da Universidade de São Paulo e, hoje, Doutora em Artes da Cena pela

Unicamp, que conhecia os treinamentos de exaustão praticados pelo LUME⁴. Durante duas semanas, Erika conduziu-me por cerca de cinco sessões, de duas a três horas, me estimulando a continuar a movimentação expressiva com a atenção direcionada às menores partes do meu corpo, aos padrões de movimento, aos estímulos e à comunicação com o espaço cênico onde eu me movimentava. Esse treinamento me estimulou a conhecer novas formas de movimentação e a desenvolver novos recursos expressivos. Logo em seguida a esse intensivo, participei de uma imersão de três dias, praticando lições do Método Feldenkrais de Educação Somática em uma pousada rústica no Sul de Minas Gerais, em uma localidade chamada Patrimônio do Matutu. Recupero de meu diário de trabalho:

Nos três dias de lições de Feldenkrais e de introspecção neste lugar sem luz elétrica, comida leve, vegetariana, algumas “fichas” caíram. Aquela atenção que estava treinada para acompanhar e compor meus movimentos foi cada vez mais profundamente para meu corpo, gerando reações esquisitas como dor de garganta, de estômago e vontade de vomitar. Alguns diriam que eram os chacras se alinhando ou, no mínimo, dizendo aquilo que estava desorganizado na minha vida. Eu concordaria com estes.

O efeito das práticas de Feldenkrais foi tão profundo que senti que aquilo era um caminho definitivo em minha vida: para me encontrar como ator, era necessário reencontrar aquelas sensações tão intensas, profundas e integrais que as lições de Feldenkrais me proporcionaram. E assim foi: comecei aulas particulares e em grupo. O Feldenkrais, no entanto, tem um efeito passageiro. A sensibilização e a despadroneização tão ricas que ele oferece são passageiras, até que o sistema nervoso absorva as transformações e volte a funcionar em uma esfera mais prática, menos potente do meu ponto de vista. E isso me frustrava: como manter aquele lugar tão vivo permanentemente? Como conquistar aquela disponibilidade para sempre? Eu, sempre querendo afirmar e capturar aquilo de natureza transitória. Sentir de novo aquilo que não se repete, capturar aquilo que não se captura.

Para ser mais sincero ainda, o fato de não permanecer com a sensação viva da integralidade que as lições de Feldenkrais me proporcionavam me desesperava. Era como uma droga que eu precisava manter em meu corpo.

Foi nesse momento que fiz os testes para o Linha de Passe. (Diário Pessoal)⁵

⁴ O “LUME Teatro”, Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais da Unicamp, é um grupo de pesquisa e criação artística que, entre outras atividades, oferece treinamentos e workshops para artistas da cena e pesquisadores.

⁵ Diário Pessoal, 2016

O Método Feldenkrais de Educação Somática promove a flexibilização dos padrões neuromusculares e de autoimagem dos praticantes, levando a uma maior consciência perceptiva. Moshe Feldenkrais (1904-1984), seu criador, foi engenheiro, cientista e artista marcial (praticante de judô e jiu-jitsu) e desenvolveu seu método de Consciência pelo Movimento após sofrer uma lesão no joelho. Suas buscas pela própria recuperação o levaram a investigações a respeito da anatomia, da fisiologia, da neurologia, da psicologia e do desenvolvimento humano que culminaram num conjunto amplo de lições. Essas lições buscam uma maior consciência perceptiva (Feldenkrais adota o termo em inglês *awareness*) a partir de uma série de movimentos que englobam uma função motora (girar, torcer, levantar, arquear, etc.). Os princípios mais comuns no trabalho de Feldenkrais (1977) são:

- o movimento: é o principal meio de melhora do *self* e a base da consciência;
- a reversibilidade: é habilidade para interromper uma ação ou um processo, reiniciá-lo, revertê-lo ou abandoná-lo completamente sem nenhuma mudança preliminar de atitude e sem esforço;
- o uso da imaginação: o movimento se beneficia da imaginação para ser aperfeiçoado (pensar enquanto se faz, fazer enquanto se pensa);
- a diferenciação: o movimento pode ser executado de modos diferentes, integrando diferentes partes do corpo e da intenção do praticante.

O Método Feldenkrais, assim como o conhecimento somático em geral, não separa os componentes da ação: movimento, sensação, sentimento e pensamento. Além dessa integração, é importante assinalar que, embora em um primeiro momento os efeitos da prática sejam sentidos de forma passageira, com o tempo e prática constante, mudanças perenes são assimiladas pelo sistema nervoso.

Minha experiência com o Método Feldenkrais foi bastante transformadora, pois me forçou a questionar diversos padrões de movimento e postura “teatrais” que havia trazido da escola de teatro e

que orientavam minha atenção para um nível mais superficial e “frio”, que Renato Ferracini (2005, p. 118) chamaria de *mecânico*: “Um ator mecânico é aquele que não consegue ir além do lado formal de sua arte, enquanto um ator *técnico*, penso eu, é justamente aquele que vai além dessa mecanicidade, mas tendo como suporte de sua organicidade, essa mesma formalização”. Ou seja, ao aprender sobre a presença cênica, apreendi sua forma escolar sem que esses novos padrões tivessem sido conectados a uma sensação interior. Minha leitura da técnica aprendida na escola de teatro havia sido mais formal do que interiorizada e meu exercício de entrega com o método Feldenkrais foi conscientizar-me desses padrões. Bastou conscientizar-me, sem me deixar abater. Sucede muito, comigo ao menos, de utilizar esses momentos de tomada de consciência dos hábitos e máscaras sociais para criticar-me internamente. A tomada de consciência dessa dureza que tenho para comigo mesmo foi importante, tanto num sentido pessoal quanto também no sentido de identificar como os personagens que eu faria em seguida, “Dinho” e “Getúlio”, também adotavam essa rigidez.

Além de revelar aspectos sobre minha apropriação mecânica de técnicas e posturas teatrais, a prática do Método Feldenkrais proporcionou o que Jean Benedetti (1998), estudioso do sistema de Stanislavski, chama de Monitoramento:

Você não conseguirá oferecer uma boa performance se estiver pensando sobre seus músculos o tempo todo, da mesma forma como isso não é possível na vida. Mas parte da sua mente deve estar atenta ao que está acontecendo com você, se está se tensionando. O objetivo é manter um monitoramento interno que, com o tempo, detectará e eliminará as tensões durante ensaios e performances automaticamente e sem um esforço consciente. (BENEDETTI, 1998, p. 18, tradução minha)

Aquilo que Benedetti nomeia como “Monitoramento” aos poucos passou a se tornar uma constante através da minha prática com o Método Feldenkrais: a atenção ao próprio estado geral, tensões, emoção e sensações físicas. Esse tipo de atenção interior se torna uma ferramenta importante

para a diferenciação entre os estados gerais no jogo com outros atores, tanto em cenas de nível emocional mais quente quanto em cenas mais cotidianas ou brandas, de forma que, embora a cena pudesse dar a impressão de que nada muito importante acontecia, o contato com as sensações interiores fortalecia também a conexão com o mundo externo e ficcional.

A prática do Método Feldenkrais foi uma das tônicas de preparação para este trabalho, principalmente no que toca uma melhora na própria consciência perceptiva e na descoberta de uma nova relação com a minha própria sensibilidade, ancorada na presença.

2.1.1. Audição ou “pequenas verdades”

Ao entrar na sala de ensaio no Estudio Fátima Toledo, no dia da audição, as instruções para o teste nesse dia foram: “Você vai dançar uma música como se você estivesse no inferno e tudo de ruim estivesse acontecendo na sua vida; e quando a música parar, você vai olhar para aquele pontinho ali e vai encontrar Deus”. Fiz como fui orientado para a parte da dança, procurando me movimentar como se lutasse contra uma sensação interior de angústia. No momento em que deveria encontrar Deus, resolvi cantar uma música que, eu acreditava, tinha a ver com a situação. A música era “Oração do Anjo”, composição de Ceumar e Marta Kovák (2009).

Cabe trazer aqui a experiência de Thomas Richards (1993) que relata sua dificuldade em criar cenas autênticas, ainda que fossem “pequenas verdades” no início de seu trabalho com Grotowski. Naquele momento, para Richards, o importante era trazer a simbologia que o trouxesse a um estado exaltado, em que pudesse “bombear” as emoções e provocar uma emoção artificialmente em seu próprio corpo. Creio que era isso que eu tentava fazer naquela cena: cantar a música que excitasse minhas emoções. Mal havia começado a cantar quando a instrutora do teste interrompeu. “De verdade! Faz de verdade!”, ela disse. Respondi, olhando para o ponto indicado: “Você está comigo? Você está

comigo? Se você estiver comigo, eu estou com você”. A fala saiu com pouco volume, quase um sussurro e, depois de alguns segundos de silêncio, que eu não soube preencher com outras falas improvisadas, ouvi o “Corta!”. Fui para casa achando que tinha ido mal, mas, no fim das contas, passei para a outra fase de testes e fui escolhido para interpretar o personagem “Dinho”. Aparentemente, fui capaz de traduzir um misto de veneração e desespero ao olhar para o ponto designado: sensações que seriam aprofundadas posteriormente no personagem que eu deveria interpretar.

2.1.2. Em busca de um milagre

O filme demorou cerca de oito meses até efetivamente começar a ser produzido. Começamos recebendo o roteiro e eu, em particular, recebi a missão de emagrecer alguns quilos para dar a impressão de alguém que acabara de parar de usar drogas. Com a leitura do roteiro, em casa, sozinho, simplesmente para conhecer a história, antevi um desafio maior. A cena final do meu personagem é um batismo evangélico em que eu deveria contracenar com a personagem “Rosa”, uma senhora religiosa que, até então, andava de cadeira de rodas e que, mesmo atendendo aos cultos na igreja e participando de tentativas de cura, não conseguia caminhar ou mesmo se amparar nas próprias pernas. Como reação a uma fala do meu personagem – “Rosa, Deus sabe o que faz, ele sabe onde atingir a pessoa pra machucar. Olha pra mim. Anda. Você pode. Anda!” –, Rosa consegue amparar-se nas próprias pernas e caminhar durante a cerimônia de batismo.

Do meu ponto de vista, seria preciso que eu dissesse esse texto com tal intensidade que o espectador do filme acreditasse na possibilidade de um milagre. A fala teria que se conectar com Rosa para transformá-la e, a priori, este parecia ser o maior desafio do roteiro para meu personagem.

Os diretores também haviam pedido que nós, atores, começássemos nossa pesquisa individual com relação aos personagens: cada ator em seu universo. Assim mesmo, eu resisti a procurar uma

igreja para visitar e só comecei a pesquisar o aspecto da religião pouco antes dos ensaios começarem, quando um dos produtores me questionou nesse sentido, alertando da importância desse tipo de trabalho. A resistência a frequentar as igrejas era menos uma indiferença ao trabalho do que uma intuição de que deveria me aproximar mais pessoalmente da fé antes de tentar imitar os rituais que viria a conhecer frequentando os cultos.

Ao passo que a data do início dos ensaios se aproximava, entendi que minha preparação não podia se restringir aos encontros estipulados pela produção e que eu deveria desenvolver minha própria pesquisa. Pensando nisso, me inscrevi num Workshop para Análise dos Sonhos por meio dos sons da voz. O facilitador do curso era um psicoterapeuta Junguiano, vindo do México, de nome Sven Doehner. O curso era aberto a todos os interessados, independente da profissão (se inscreveram músicos, atores, psicoterapeutas, dentistas, advogados, entre outros), e avançava por cerca de dezesseis horas, divididas em dois dias de trabalho.

Antes de apresentar a dinâmica do curso, creio que vale apresentar o histórico do trabalho de Sven Doehner com aquilo que ele chama de *Imaginação Sonora*, ou seja, a habilidade de utilizar os sons como ferramenta de conexão entre o sonhador e os conteúdos de seu sonho. Sven, até a elaboração deste estudo, não tinha trabalhos publicados oficialmente, porém disponibilizou um artigo onde oferece um sobrevoo sobre as bases de seu trabalho. Ao longo de sua trajetória, Sven completou a Formação em Psicanálise como psicanalista Junguiano e psicoterapeuta e foi paciente de James Hillman⁶ por nove anos. Também complementou sua experiência pessoal com a formação em *Body Mind Movement*, uma técnica somática derivada do *Body Mind Centering* que tem como princípio a consciência perceptiva de diferentes sistemas de órgãos e tecidos corporais.

⁶ James Hillman foi psicólogo, estudioso da Psicologia Analítica de Carl G. Jung. Se dedicou ao avanço dos estudos a respeito da Psicologia Arquetípica e à análise dos sonhos.

Além da formação teórica, a base do trabalho de Sven é formada substancialmente por sua experiência e sua vivência pessoal com seus próprios sonhos. A partir do trabalho com o que chama de *Imaginação Sonora*, Sven busca perceber aquilo que está oculto e desvelar aspectos, características, qualidades e emoções presentes no discurso e no conteúdo dos sonhos de forma a revelar para o sonhador aquilo que ainda não é capaz de enxergar. A potência do trabalho com os sonhos está ligada ao fato de que, em ampla medida, o sonho representa um conteúdo contrário ao do Ego. A psicologia Junguiana entende o Ego como a força controladora, organizadora, relacionada com as estruturas e com aquilo que, para o sujeito, é socialmente aceito. O sonho permite que conteúdos inconscientes emerjam e sejam trabalhados para além do controle do Ego, ampliando a consciência do sonhador a respeito de seus próprios processos inconscientes.

A dinâmica do curso se iniciava com exercícios simples de escuta dos sons em diferentes distâncias, para identificação das características concretas dos sons: volume, tom, timbre, cor, humor, ritmo, etc. Após esse treino de identificação, passava-se à identificação das propriedades do som da voz de cada participante, primeiramente por meio do próprio nome, em seguida por meio de uma história em primeira pessoa e, no dia seguinte, em um sonho que a pessoa quisesse compartilhar também em primeira pessoa. Novamente, os participantes exercitavam a identificação de traços bastante concretos e cada vez mais precisos. Qualidades como ritmo e pausas, hesitações, variações no volume, variações na tonalidade, ênfases em determinados pontos da história, emoções presentes na voz, alterações na respiração passíveis de serem ouvidas e toda sorte de dados estavam presentes e a capacidade dos participantes de notar e nomear cada um destes aspectos acabou sendo bastante desenvolvida.

Perceber estas nuances me permitiu, como depois pude notar ao longo do trabalho criativo nos ensaios do filme, ter uma maior consciência das propriedades da minha própria voz e encontrar novos parâmetros expressivos. Harold Guskin (2015), ator, preparador de atores, diretor e professor de

interpretação, enfatiza a importância, por exemplo, do ritmo da fala no processo de aproximação entre ator e personagem. Ao trabalhar com Peter Fonda em *O ouro de Ulisses* (1997), conta como o ator pôde transformar seu próprio ritmo interno, normalmente acelerado, em um ritmo mais lento, mais apropriado ao personagem:

Quando o ritmo da fala de Peter mudou, isso o afetou profundamente. Ele começou a se perceber pensando diferente, não só mais devagar, mas mais assertivo, revelando uma personagem impassível, obstinada, completamente diferente do *self* de Peter, que é rápido, volúvel, “tangencial”. Esse Peter ainda estava escondido, transparente, pouco sensível, esperando quieto. E tudo isso veio no começo do nosso trabalho. Ralento o ritmo deu-lhe espaço para mergulhar mais em si mesmo e deixar a personagem conversar com ele. Foi uma libertação ser alguém, ele não iria precisar atuar. Em vez disso, todo dia no *set*, ele ficava solto, deixando a personagem o levar para onde fosse, sem perder a confiança em si mesmo. Enquanto Ulee estivesse falando com ele, tudo saía fácil. (GUSKIN, 2015, p. 47)

As características da fala são um excelente ponto de partida para reconhecer as características de um personagem. Ao me inscrever no curso de Sven, eu buscava não só me flexibilizar do ponto de vista vocal, mas aprender novas ferramentas que pudesse usar no meu trabalho como ator. O intuito do curso se aproximava da psicoterapia, muito embora não houvesse um enquadramento formal nos moldes da psicanálise ou da análise Junguiana. Alguns poderiam chamar de psicoterapia em grupo, porém a informalidade do encontro, com instrumentos musicais variados, pequenos tambores e objetos trazidos pelo psicoterapeuta, fugia do enquadramento psicoterapêutico usual. A parte que mais se aproximava da psicoterapia era a tentativa de *formular*, em uma frase objetiva, a questão principal que o “sonhador” trazia. Essa formulação servia para dar forma a um sonho que estivesse sem contorno ou para abrir possibilidades a um sonho que estivesse estruturado. A questão que desejo trazer, no entanto, é que a possibilidade de ter outras pessoas olhando, escutando, identificando características na minha própria voz parecia intimidadora: por mais que eu seja um ator, é comum sentir-me seguro por detrás

da máscara de um personagem. Neste caso, porém, o propósito era deixar-se ver através da máscara, inclusive as sociais.

De alguma forma, eu intuía que a única coisa a fazer nesse tipo de trabalho e no filme que começaria era abrir-me à possibilidade de ser olhado como estava, a ser analisado, a ser visto. Quando contei meu sonho, procurei fazê-lo da forma mais simples possível e, como me sentia vulnerável, me emocionei. Uma emoção própria, notada pelos colegas de curso. Havia pressentido que essa vulnerabilidade era um bom sinal, uma permissão para que as pessoas se conectassem a mim e uma permissão a mim mesmo para me perceber exposto, desarmado, transparente. A vulnerabilidade, na verdade, era simplesmente perceber o meu próprio estado e permitir que as dúvidas, inseguranças, fragilidades e medos estivessem presentes. Permitir também que outros estados emocionais, sensoriais e interiores estivessem presentes fisicamente: a alegria, a expectativa, a desconfiança, a raiva, a tristeza. Essa permissão para que o que estivesse acontecendo se presentificasse no corpo, não representada em gestos, mas simplesmente presentificada no próprio corpo, me parecia um excelente início para o trabalho em cinema.

Além do exercício do contato consigo, esse workshop exercitava também a formulação de questões pessoais presentes no sonho compartilhado. Formular uma questão pessoal nada mais é do que colocar em palavras, em uma sentença, aquilo que melhor traduza o sentimento ou a sensação interior do “sonhador”. Quando aparece uma questão em um sonho, é possível identificar a atitude do personagem do sonho: como o personagem se sente, como ele reage às circunstâncias enfrentadas, como percebe o mundo que se descortina ante seus olhos. Essas situações, na medida em que afetam o “sonhador”, podem ser traduzidas em palavras. Portanto, ser capaz de colocar uma sensação, vivência, sentimento ou emoção em palavras, de forma concisa e clara, carrega um potencial terapêutico e expressivo. Quando o outro é capaz de formular uma questão que nós mesmos enfrentamos, se abre um

caminho de compreensão que favorece o reconhecimento dos próprios conteúdos interiores, sensações e emoções. De alguma forma, era como eu imaginava que meu personagem “Dinho” conseguiria ajudar “Rosa” a caminhar na cena final do filme.

Participei de uma segunda edição desse workshop, quando as filmagens já estavam em andamento, dessa vez com um sonho bastante claro. Relato agora o sonho que trabalhei no curso: Fátima Toledo foi a preparadora de elenco de *Linha de Passe* e teve um papel muito importante no processo criativo do filme.

Estou num carro com a Fátima Toledo e ela vai subir uma ladeira. O carro dela é um Pálio 1.0 e eu penso: “– *Nossa! Mas a Fátima Toledo tem um carro mil? Como pode?*”. As formulações procuravam sempre colocar os personagens do sonho como aspectos interiores do sonhador. A Fátima Toledo do sonho seria um aspecto meu, enquanto sonhador, assim como o Pálio 1.0. As formulações foram: (1) eu queria acreditar no meu Pálio 1.0; (2) o meu Pálio 1.0 também sobe a ladeira; (3) eu queria subir uma ladeira com meu Pálio 1.0.

Buscando aprofundar o significado daquele personagem para o sonhador, Sven, o facilitador, perguntou quem era Fátima Toledo. Respondi: “– *É alguém que acredita em mim, mesmo quando eu duvido*”. Ele disse: “– *Pois então!! Essa energia, de alguém que sempre precisa que os outros o apoiem, remete ao arquétipo do vampiro. Você suga a energia das pessoas ao seu redor, precisando de atenção e reforço. Qual é o som ou a canção que você pode fazer ou cantar para encorajar a si mesmo, quando você se sentir inseguro?*”. Comecei então a cantar a canção *Corazón Libre*, de Mercedes Sosa (2004), numa voz baixa e emocionada. Esse mesmo recurso (cantar para mim mesmo essa canção), eu utilizaria no dia da gravação da cena da caminhada final do filme, alguns dias depois. Meu personagem, depois de realizar o “milagre”, caminha por um descampado, olhando em frente e dizendo para si mesmo “*Anda, anda, anda*”.

Acredito que o reconhecimento das possibilidades expressivas vocais pode estar ligado ao reconhecimento de conteúdos emocionais e padrões de comportamento a eles ligados. Ao reconhecer o padrão pela via da voz, foi possível reconhecê-lo também no âmbito emocional. Cabe aqui levantarmos uma nova questão: quem estava se revelando: o ator ou o personagem? Refletirei sobre esse ponto a seguir.

2.1.3. Fátima Toledo e a última gota

Grotowski (1971), afirma que existem condições essenciais à arte do representar e que devem ser objetos de uma pesquisa metódica por parte do ator:

- a) Estimular um processo de auto-revelação, recuando até o subconsciente e canalizando este estímulo para obter a reação necessária.
- b) Poder articular este processo, discipliná-lo e convertê-lo em gestos. Em termos concretos, isto significa compor uma partitura, cujas notas sejam minúsculos pontos de contato, reações ao estímulo do mundo exterior: aquilo a que chamamos de 'dar e tomar'.
- c) Eliminar do processo criativo as resistências e os obstáculos causados pelo organismo de cada um, tanto o físico quanto o psíquico (os dois formando um todo). (GROTOWSKI, 1971, p. 80)

O caminho que Grotowski propõe para que essa pesquisa metódica frutifique é uma *via negativa*: não se trata de acrescentar coisas novas, mas antes de “eliminar” (usando o termo escolhido na tradução) hábitos antigos. Se trata menos de ensinar o “como” interpretar e mais de retirar do ator aquilo que o prende. Encontro ressonância com a proposta de trabalho da preparadora de elenco de *Linha de Passe*, Fátima Toledo.

Fátima Toledo é preparadora de elenco para cinema e televisão. Veterana no seu ramo, trabalhou em filmes como *Pixote: a lei do mais fraco* (1980), *Central do Brasil* (1998), *Cidade de Deus* (2002), *Carandiru* (2003), *Cidade Baixa* (2005), *O Céu de Suely* (2006), *Tropa de Elite* (2007) e

Assalto ao Banco Central (2011). Em *Linha de Passe* (2008), Fátima esteve presente desde as audições até o início das filmagens e conduziu os ensaios por cerca de dois meses, orientando os atores e propondo treinamentos, exercícios e vivências para aproximar cada artista do personagem que deveria interpretar. Entendo que o trabalho com Fátima foi fundamental para estabelecer relações profundas entre os atores-personagens do filme. Seu olhar sobre a atuação, ou não-atuação, como ela prefere chamar, ou ainda sobre a origem das ações (se eram originárias de impulsos corporais ou de avaliações intelectuais) foi um dos principais aportes da preparadora; e esse olhar me ajudou a compreender fisicamente a natureza da *transparência* na atuação para cinema. Um dos exercícios que ela propôs em *Linha de Passe* foi o que ela chama de “Ação e Reação”: sentados em roda, os atores devem se olhar e seguir o impulso que sentem com relação uns aos outros: gestos de afeto, verbalização de agressões, brincadeiras, desabafos, etc. A única regra é que a ação deve partir de um impulso. Ao mesmo tempo em que poderíamos ser os proponentes da ação, necessitando para isso identificar aqueles estímulos internos que se apresentavam mais decididamente e segui-los, também podíamos ser afetados quando outro participante se sentisse impelido a manifestar seus impulsos em nossa direção. Assim como este, outros exercícios e vivências propostos por Fátima tinham como alicerce os impulsos internos e as percepções entre os próprios atores e suas relações pessoais, em vez de suas relações enquanto personagens. A respeito dos impulsos, Cassiano S. Quilici, pesquisador e professor da Universidade de Campinas acrescenta a seguinte informação que, como entendo, resgata paralelos entre as visões de Grotowski e Toledo:

A respeito do trabalho no plano da “horizontalidade”, Grotowski enfatiza a necessidade de se recuperar certa vitalidade reconectando-se aos impulsos do corpo. Sem a liberação dessa energia seria impossível para o praticante “decolar” em direção a um novo patamar, mais sutil. O corpo cotidiano, marcado pela vida sedentária e submetido à “máquina de pensar”, traços marcantes da vida ocidental moderna, deve ser “desbloqueado” para a experiência da corrente dos impulsos vivos e da

organicidade. Nessas proposições existe um diagnóstico implícito sobre a condição do homem moderno e sobre as possibilidades da arte se constituir como uma via de transformação, dando-se uma nova orientação para técnicas encontradas em contextos tradicionais. (QUILICI, 2013, p. 168)

O treinamento com Fátima consistia em ensaios seguindo o ritmo que tínhamos nas filmagens: cinco dias de trabalho, seguidos de um dia de folga. Os ensaios duravam das nove às dezessete horas, com intervalo de uma hora para almoço. Prosseguimos com esse ritmo por cerca de dois meses, quando passamos a ensaios e vivências mais direcionados: como meu personagem trabalhava num posto de gasolina, eu fui trabalhar nesse posto por três dias, para conhecer a parte técnica do trabalho (aprender a mexer nas bombas, passar a máquina de cartão, verificar o óleo do motor e calibrar os pneus com agilidade) e para me ambientar com o dia a dia de um frentista. Além do trabalho no posto de gasolina, também tivemos, com todo o elenco que compunha a família, uma vivência de cerca de quatro dias vivendo na casa onde a família do filme vivia.

Fátima Toledo tem um modo bastante eclético de trabalho. Em *Linha de Passe*, os aquecimentos, feitos duas vezes ao dia, no início do ensaio pela manhã e após o almoço, buscavam estabelecer uma disponibilidade para o trabalho criativo e cada ator, individualmente, repetia um aquecimento próprio antes de começar o aquecimento em grupo. O meu aquecimento consistia em vinte minutos de corrida, ainda buscando emagrecer. O aquecimento em grupo trazia referências das posturas da Bioenergética de Alexandre Lowen, seguido da respiração do cachorrinho, adotada na Yoga e na meditação Kundalini. Essa bateria de aquecimento, em geral, durava uma hora e meia e estávamos acompanhados do assistente de Fátima, Michel Dupret, que corrigia as posturas, apoiava os processos emocionais e nos orientava a estarmos presentes, sentindo nosso próprio corpo e como reagíamos às posturas e movimentações.

De modo geral, Fátima trabalha segundo seu Método: um conjunto de saberes, vivências e exercícios que colecionou desde o início de sua carreira. Maurício Cardoso (2014) percorre os trabalhos da preparadora de elenco desde seu primeiro trabalho em *Pixote* (1980) até *Linha de Passe* (2008) e recolhe rico material para compreender o modo como Fátima aborda a atuação para cinema e como cria exercícios para situar os atores dentro do universo do filme e de seu próprio personagem.

Uma das informações importantes a considerar para entender o modo de olhar de Fátima é sua abordagem sobre o personagem:

Em suma, descobri com *Pixote* que é preciso trabalhar com aquela pessoa que está ali, que não existe personagem mesmo, mas situações a serem vividas pelo ator. A verdade do ator deve estar presente na cena, senão ele se torna refém de uma construção artificial que costumamos chamar de personagem. (TOLEDO, 2014, apud CARDOSO, 2014, p. 45).

Esse ponto em que Fátima insiste pode parecer confuso, porém podemos tomar como base uma outra fala de Fátima, em entrevista a Josias Pereira, na *Revista Orson* (2012):

Eu não falo em personagem, porque o personagem vai sendo apresentado na linguagem do cinema. São tantos fotogramas que vão se criando até o final do filme, a direção de arte, a maquiagem, o figurino. Eles já dizem quem é essa pessoa. Estes elementos já contam quem é, pela roupa que a pessoa veste, pela casa que a pessoa mora, dentre outros elementos. Assim, o que o ator tem que fazer? Viver, os outros contam e ele vive. (PEREIRA, 2012, p. 183)

A partir dessa concepção, é possível entender melhor as divisões que Fátima propõe para seu treinamento. Em *Linha de Passe* foram três etapas distintas: “Quem sou eu?”, “Quem é essa família?”, “Quem são essas pessoas?”. Em cada etapa, foram realizados diferentes exercícios e vivências para que os atores fossem se integrando ao universo do filme e da atuação para cinema. Entendo que o objetivo do presente estudo não é necessariamente analisar o método de trabalho de Fátima; portanto, prefiro

abordar os principais momentos deste treinamento e sua relação com os objetivos que, como ator, eu havia traçado em relação à *transparência*.

No capítulo do livro de Maurício Cardoso (2015), dedicado a *Linha de Passe* – “Interpretar a vida, viver o cinema” –, Fátima relata alguns momentos-chave que tratam da nossa relação e da forma como entrei no filme. Em um desses exercícios, o objetivo era trazer à tona a sombra do meu personagem, “Dinho”. No caso, eu sou o José a que o texto se refere.

Cada um dos rapazes passava por experiências singulares e isto definia focos diferentes que era preciso aprofundar, preparando-os separadamente. Dinho era movido pela sua fé. Não importava em quê, nem se ela existia ou não, se o personagem ainda acreditava ou não. Ele era um ex-viciado que se recuperou através de 'Jesus', portanto, a fé tinha motivos concretos: ela o impedia de retornar ao vício. Na verdade, a fé para Dinho era uma tábua de salvação dos seus próprios fantasmas. Era preciso, portanto, acionar o abandono e o medo que o levava a procurar uma solução.

Em um dos exercícios, José ficava agachado na parede com as pernas dobradas, durante um tempo até que sentia dor e pedia ajuda para o ator que interpretava o pastor. Era uma atividade física bastante simples, pautada numa situação fundamental que não solicitava a 'fé', mas o 'me ajude', isto é, a clareza de que precisava procurar uma saída para sua dor.

Mas, esta experiência tinha uma dimensão de loucura e solidão, uma vivência terrível consigo próprio e na sua relação com o mundo. Dinho havia conhecido sua sombra e queria mantê-la longe. Eu desenvolvia, então, dois movimentos pendulares: o 'me ajude' (agachado) e a 'sombra' através do exercício do animal, com algumas adaptações. Neste exercício, o ator define um animal para responder aos estímulos sensoriais propostos. No caso de José, não trabalhamos um bicho específico, mas vários, misturados.

Estas atividades provocaram um colapso no ator. Um dia ele exteriorizou o problema e gritou comigo: O que você quer de mim? Foda-se se eu não fizer este filme! Foda-se! Ele expressou sua raiva e eu vi, naquele momento, que ele estava inteiro, tinha vencido barreiras e se entregou ao filme. No dia seguinte, refiz os dois exercícios reforçando o tema dos desejos proibidos, dos prazeres que não podemos realizar, assim José chegou à complexidade do personagem: ele era um animal que precisava ser enjaulado para sua própria proteção. (CARDOSO, 2014, p. 235)

Esse momento do contato com a sombra na preparação foi realmente bastante marcante e significou uma profunda transformação na minha forma de estar no filme. O exercício do animal, como Fátima mencionou, foi uma preparação bastante mobilizadora. Nesse dia de ensaio, eu fiquei sozinho

com Fátima e seu assistente, na parte da tarde, e fizemos a vivência do animal, na qual eu fiquei vendado, vivenciando fisicamente diversos animais e “monstros”. A movimentação não era uma mimeses dos movimentos de um monstro, mas uma fisicalização de uma sensação interior. O exercício foi bastante potente e me levou a vomitar depois de algum tempo de prática. Lentamente, fui orientado a voltar a um estado mais calmo e, em seguida, começamos o exercício das “Ordens”. Nesse exercício, Michel, o assistente de Fátima, começou a me dar ordens sem sentido. Eu já havia visto esse exercício ser feito antes com outros atores do elenco e sabia que o propósito era que, em algum momento, o participante se recusasse a seguir as ordens. Perguntei então ao assistente: “ – *É sério ou é zuera?*”. O que se seguiu a essa pergunta foi, provavelmente, o momento mais importante da preparação e se deu na forma de um breve diálogo.

Assistente - *É sério!*

Eu - *É zuera, eu não vou fazer.* [E olhei para Fátima].

Fátima – *Zê, tem alguma coisa que você quer me dizer? Diz! Olha no meu olho e diz.* [Então, eu pensei que tinha feito algo errado, mas não tinha mais como voltar atrás].

Eu - *Tem. Eu não gosto de você. E eu tô ralando o meu cú no asfalto aqui. E penso em sair fora.*

Fátima - *Eu sei.*

Eu - *E eu não tô nem aí pra essa porcaria desse filme. Eu quero que se foda Walter Salles e Daniela Thomas. Eu tenho a minha família. Eu tenho o meu irmão e a minha irmã que você nem conhece.* [Fátima começou a sorrir]. *E não é pra sorrir não.*

Fátima - *Era isso que a gente queria. Alguém que diga o que quer e o que não quer, e não um garoto que faz tudo que os outros mandam.* (Informação pessoal)⁷

Ela me abraçou e, em seguida, saiu da sala de ensaio com seu assistente. Olhei pela janela com uma sensação de liberdade e medo, sem saber mais quem eu era, como se uma das minhas máscaras fundamentais, “o bom garoto”, tivesse caído. Tudo que eu pensava e tinha medo de dizer havia sido

⁷ Diário Pessoal, 2015

dito. Não significava que, a partir dali eu faria o filme de má vontade, mas simplesmente que eu não tinha mais segredo algum a guardar e, portanto, não me sentia mais refém da situação.

Cabe aqui uma reflexão a respeito desse tipo de vivência, tanto no trabalho de Fátima Toledo quanto em outras circunstâncias que se apresentam ao ator ao longo de sua carreira. Entendo que o campo da personalidade do ator enquanto ser humano seja um fator determinante em seu trabalho, sobretudo no cinema e, portanto, também essas próprias características estão a serviço, ou ao contrário, dificultam sua interpretação de um determinado papel. As descobertas e desafios mais duros dentro da preparação de *Linha de Passe* foram difíceis, porém dispararam o início de um amadurecimento pessoal e artístico. Cabe perguntar em que medida é necessário passar por processos duros e, por vezes, dolorosos em função do trabalho em um filme. Não encontro uma resposta rápida para essa questão pois consigo enxergar ganhos e perdas: se por um lado o ator tem a oportunidade de reconhecer-se profundamente, por outro não é possível prever qual será a reação a determinado tipo de vivência, especialmente vivências mais chocantes ou intensas como aquelas que descrevo nesse estudo. E por fim, resta perguntar: seria possível alcançar os mesmos resultados por meio de processos distintos?

Esse dia permitiu também que, sensorialmente, eu pudesse estar preparado para uma das cenas mais complexas do filme: a caminhada após a cena do espancamento do dono do posto. No dia da filmagem desta cena, minha abordagem a princípio foi muito racional: pensei que, por ter acabado de espancar o dono do posto, eu deveria ser discreto e chamar o mínimo de atenção possível. A visão dos diretores era diferente e Daniela Thomas veio me pedir outra abordagem. Ela me disse que, naquela hora, eu era o “animal enjaulado”. Rapidamente, entendi ao que ela estava se referindo e comecei a me aquecer sensorialmente para a cena. Era uma cena curta, apenas uma caminhada na vizinhança do posto até um bar onde eu beberia alguns copos de pinga. Pedi uma nota de dez reais ao diretor de arte, porque não sabia até onde filmaria e, se precisasse sair do bar, seria verossímil deixar as bebidas pagas.

Aparentemente, um detalhe insignificante, mas, recuperando Grotowski, são as “pequenas verdades” que permitem que se atualizem os detalhes que tornam a ação plausível. Podemos recuperá-lo ainda pelo ponto de vista da liberação, da superação das barreiras que tanto o laboratório quanto a própria cena a ser gravada possibilitaram. Grotowski (1971) afirma:

Não estamos atrás de fórmulas, de estereótipos, que são a prerrogativa dos profissionais. Não pretendemos responder a perguntas do tipo: 'Como se demonstra irritação? Como se anda? Como se deve representar Shakespeare?'. Pois estas são as perguntas usualmente feitas. Em vez disso, devemos perguntar ao ator: 'Quais são os obstáculos que lhe impedem de realizar o ato total, que deve engajar todos os seus recursos psicofísicos, do mais instintivo ao mais racional?'. Devemos descobrir o que o atrapalha na respiração, no movimento e – isto é o mais importante de tudo – no contato humano. Que resistências existem? Como podem ser eliminadas? Eu quero eliminar, tirar do ator tudo que seja fonte de distúrbio. Que só permaneça dentro dele o que for criativo. Trata-se de uma liberação. Se nada permanecer é que ele não era um ser criativo. (GROTOWSKI, 1971, p.164)

Grotowski (1971) ainda busca explicar melhor o que quer dizer com “ato total”:

Não se trata apenas da mobilização de todos os recursos, de que falei. É algo muito mais difícil de definir, embora seja bastante tangível do ponto de vista do trabalho. É o ato de desnudar-se, de rasgar a máscara diária, da exteriorização do eu. É um ato de revelação, sério e solene. O ator deve estar preparado para ser absolutamente sincero. É como um degrau para o ápice do organismo do ator, no qual a consciência e o instinto estejam unidos (GROTOWSKI, 1971, p.165).

Assim como no trabalho com Grotowski, existiram durante a preparação com Fátima Toledo, oportunidades para que o trabalho alcançasse esse momento do “rasgar a máscara diária”, para todos os atores que participaram. Da forma como entendo, essa também é uma das formas de apropriação das qualidades da *transparência*, no sentido de que pressupõe um profundo contato consigo, pressupõe habilidades intrapessoais e de auto-observação para perceber as próprias reações, sensações, medos,

fragilidades, dores, inseguranças e, por fim, requer desprendimento (também poderia chamar a esse desprendimento de coragem e vulnerabilidade) para deixar-se ver em meio a estes sentimentos que muitas vezes, como seres sociais, tentamos esconder. Há que se perguntar ainda em que medida esse tipo de “desnudamento” é necessário para o trabalho artístico. Em meu ponto de vista, há um coeficiente de ressonância que o espectador de um filme sente ao ver alguém desnudar-se no sentido emocional, intelectual e enquanto veículo de uma narrativa filmica. Ademais, encontro um sentido artístico nessa busca por encontrar a própria vulnerabilidade e ser capaz de mostrá-la: essa parte do trabalho do ator requer atenção ao momento presente em toda sua complexidade e está em consonância com as diferentes esferas que o ator monitora em seu ofício. Por outro lado, é possível questionar se a condição para que esse desnudamento aconteça é sempre a dor, o desgaste, o limite. A *transparência* não está relacionada à dor, uma vez que também pode ser difícil sentir e deixar transparecer a própria alegria, portanto, não creio que isso seja sempre o fundamental, mas sim um dos riscos do processo: ao abrir-se a sentir, nem sempre é possível controlar aquilo que se sentirá.

Encontro algumas similaridades entre aquilo que Grotowski buscava definir e o processo que se deu durante o treinamento de Fátima em geral, mas especialmente durante o laboratório do animal. Aquilo que atrapalhava no contato humano – a minha sensação de ser um refém dos diretores, ou na própria relação com Fátima Toledo pelo medo que sentia de ser substituído por outro ator no filme, ou pelo medo de realizar uma performance aquém da expectativa –, pôde ser formulado verbalmente e expressivamente. Com a máscara do “bom garoto” caindo por terra, restava um novo território: amedrontador, inexplorado e pleno de expectativas.

No dia da gravação, o aquecimento para a cena consistia em recuperar a sensação física do animal (novamente, senti vontade de vomitar, porém controlei a sensação), socar o ar, xingando e dizendo as coisas que me viessem à cabeça. Os conteúdos interiores que emergiram nesse tipo de

exercício estavam relacionados a memórias familiares, discussões, momentos em que me senti pessoalmente anulado em família. No momento de filmar, a sensação interior estava presente e, inclusive, os gestos e xingamentos se originaram da sensação física do animal. Após a caminhada, entramos no bar para filmar a cena em que eu beberia a pinga e a sensação continuava presente em meu corpo; porém, orientada apenas pelos conteúdos interiores: pensamentos ligados a desmerecimento, desamor, abandono e dor. Não é claro, ainda hoje, o quanto esses pensamentos eram somente meus e o quanto eram ligados ao histórico do personagem “Dinho”. A forma como vejo, o personagem, nesse método, acaba se formando a partir de conteúdos próprios do ator, relativos à situação que o personagem vive. As ações e reações não são criadas a partir do que se imagina que o personagem vive, mas do que a pessoa-ator vive ao se permitir estar realmente naquela situação. Discutirei a relação com os diretores e como isso foi essencial para que essa cena tomasse o sentido que vemos no filme no subcapítulo “Set: lugar onde tudo muda”.

O trabalho de Fátima foi questionado em diversas ocasiões. Existem atores que apoiam seu trabalho e atores que criticam sua abordagem, principalmente pelos exercícios de contato físico ou pela ausência de limites entre ator e personagem, o que pode interferir na vida pessoal do ator. Eu encontro sentido nos dois casos e posso dizer que a experiência da preparação (como se viu até aqui e se verá em seguida) é extremamente dura e, em muitos casos, difícil de assimilar. Ao mesmo tempo, reconheço a precisão do olhar de Fátima para a atuação no cinema e admiro a forma como ela é capaz de proporcionar exercícios que conduzam os atores no sentido de se aproximarem dos personagens.

2.1.4. Barreiras ator-personagem

Desde o início do processo com Fátima, ficou claro que, segundo sua abordagem, não havia uma distinção entre ator e personagem. Nos exercícios, não nos chamávamos pelos nomes dos

personagens, mas pelos nossos próprios nomes; e as relações que criávamos nas improvisações também não diziam respeito às características dos personagens, mas sim às dos próprios atores. Uma das vivências, chamada “ação e reação”, consistia simplesmente em estarem os atores sentados em um círculo, agindo e reagindo conforme os próprios impulsos para com os outros: afeto, violência, carinho, rejeição, tudo podia aflorar. Este tipo de improvisação não tinha uma história pregressa, nem um objetivo específico com relação à dramaturgia; simplesmente, nos colocava a todos no mesmo espaço e deixava-nos livres para expressar os impulsos que nascessem organicamente das nossas próprias relações.

Desde o início da preparação, Zé marcava em um caderno tudo o que fazíamos. Todo dia ele anotava nossas atividades e suas impressões. Dizíamos que ele estava escrevendo a Bíblia do Método. Um dia, durante um exercício, João lhe pediu emprestado o caderno, mas ele se negou e deixou o colega chateado. Dias depois, no 'ação e reação', João soltou o verbo:

- Naquele dia, você não me emprestou o caderno, você não confiou em mim; você confia em mim agora?

Assim era a relação dos dois no filme, de afeto fraterno, mas também de brigas e provocações por motivos banais e cotidianos. (CARDOSO, 2015, p. 238).

Essa aproximação entre vida real e ficção, especialmente em *Linha de Passe*, além de visar a integração dos atores para que essa ela fosse entendida pelo espectador como as relações de uma família, também foi importante no sentido de instrumentalizar os atores no sentido de nos tornarmos capazes de identificar nosso próprio modo de agir no dia a dia, reconhecendo aquilo que também dizia respeito aos personagens e poderia ser utilizado nas filmagens e aquilo que não funcionava. Era uma forma também de reconhecermos nosso próprio modo de ser, sem atuar no sentido de agir artificialmente, mas para que vivêssemos as situações fictícias o mais próximo possível da situação daquela família. Entendo que essa habilidade de estar presente e identificar os próprios estados cotidianos também faz parte da qualidade da *transparência*, uma vez que se trata de ser capaz,

enquanto ator, de diferenciar o modo de agir enquanto se está efetivamente atuando e quanto se está vivendo uma situação momento a momento.

Vinicius de Oliveira, ator que interpreta “Dario” no filme, em entrevista para essa pesquisa, recorda um momento decisivo nos ensaios:

Não sei se você vai se lembrar desse exercício. É uma roda que a família fazia e eu ficava no meio. Daí eu tinha que fazer carinho em cada um de vocês e vocês tinham que me agredir fisicamente. Proporcionalmente. E daí você foi o que me agrediu e me tirou de mim e aí eu fiquei num estado que até então eu não tinha apresentado para ela e era isso que ela precisava. A partir disso as coisas começaram a caminhar super bem durante o processo pelo menos para mim. Eu consegui de fato entrar naquela família, naquele jogo, entender os irmãos, a mãe e tudo o mais que a Fátima estava pedindo. (OLIVEIRA, 2016, Anexo, p. 140)

Esse relato revela uma questão delicada no processo dos ensaios: a fisicalização de forma agressiva que está presente em certos momentos dos ensaios ou das filmagens. A forma como o agredi (um tapa no rosto), foi o estopim para uma reação pessoal que o atraiu para o filme. A partir dessa fisicalização realmente se destravaram diversas novas relações e tanto novas possibilidades expressivas quanto estados de presença com potenciais adormecidos, como no caso relatado por Vinicius. Cabe perguntar mais uma vez que outras formas existem para alcançar esta disponibilidade. É importante também constatar que apesar da fisicalização permitir momentos agressivos, houve sempre controle e bom senso regendo o ensaio.

2.1.5. Colo

Passo a descrever outro exercício bastante transformador e que demonstra esse lado pessoal do trabalho com o Método de Fátima Toledo. João Baldasserine (que interpreta o filho motoboy) e eu

fomos posicionados de frente para Sandra Corveloni (intérprete da mãe no filme). Ela deveria escolher um dos filhos para ficar com ela. O exercício era simples: nós precisávamos ser escolhidos e deveríamos fazê-la nos escolher apenas com o olhar. Eu sentia que Sandra escolheria João, pois, durante os ensaios, Sandra e eu nos estranhamos diversas vezes. Quando finalmente ela escolheu o João, aquilo me doeu e comecei a chorar. Fátima perguntou se eu sabia porque a Sandra não tinha me escolhido e eu respondi que sim: que ela não tinha me escolhido porque eu não dava colo para ela. Fátima então disse: “ – *Você não dá colo pra ela porque você não se dá colo. Peça colo pra ela*”.

Um dos méritos da preparação é a capacidade que Fátima tem de perceber as relações subjacentes entre os atores e de conseguir que isso seja expresso, fortalecendo e criando laços e relações que, posteriormente, estarão presentes nas cenas filmadas, ainda que não sejam representadas. O que fica vivo são as sensações que foram vivenciadas e que têm a possibilidade de serem acessadas no momento certo. Esse acesso se dá por uma via ao mesmo tempo motora, sensorial e intelectual. Intelectual no sentido de que há uma compreensão do que está acontecendo em termos de lógica e sequência narrativa (no sentido de que existe uma trajetória do personagem que é possível criar intelectualmente). Sensorial no sentido de que estas sensações experimentadas ao longo da preparação não se perdem completamente ao término de uma vivência, mas abrem o caminho para que aquela sensação se sedimente e possa ser acessada quando a cena for filmada. Por fim, a via motora, como Yoshi Oida (2003) coloca, onde reconhecemos que aquele movimento está relacionado à sensação e à lógica que a narrativa da obra pede:

Como ator, é muito difícil produzir um som espontâneo de gargalhada. Ainda que tentemos nos lembrar de momentos hilários pelos quais passamos, raramente isso funciona. A razão é que normalmente é muito difícil mudar nosso estado emocional só pela força de vontade. Podemos tentar dizer a nós mesmos para nos sentirmos alegres ou tristes, mas o eu-mesmo normalmente não escuta. Mas se mudarmos aquilo que o

corpo está fazendo, isso começa a afetar nossas emoções, facilitando a execução de uma atuação na qual se pode acreditar. (OIDA, 2003, pg. 95)

Voltando ao exercício, aos prantos, eu disse: “– *Me dá colo, Sandra*” e nos emocionamos, os cinco atores, deitando-nos no chão, abraçados. Fui completamente tomado por um choro que desmontou o meu corpo inteiro. E, ao mesmo tempo em que sentia um alívio por intuir a intimidade que estávamos compartilhando, eu pensava: “– *Eu não vou conseguir repetir isso daqui*”. E, realmente, algumas sensações não são possíveis de repetir, mas a sensação que ficava de cada nova barreira vencida trazia uma nova perspectiva para o nosso trabalho no filme.

A ideia de que existem camadas de expressividade a serem descortinadas está também relacionada com a qualidade da *transparência* como um trabalho a ser desenvolvido, passo a passo, por meio de diferentes formas de aproximação. É interessante notar que o processo de trabalho com Fátima Toledo não tinha como objetivo ensaiar as cenas. A maior parte do tempo estivemos exercitando as relações que existiam entre os personagens e que viriam ao encontro da narrativa. Esse exercício das relações funcionou mais como um alicerce que permitisse uma boa compreensão e uma familiaridade forte com tudo que envolvia o personagem, inclusive as vivências pelas quais ele passaria. Em seguida, não havia um fechamento no sentido de uma marcação a ser repetida, mas ajustes com o objetivo de integrar o direcionamento da cena com o todo do filme.

2.1.6. Set – lugar onde tudo muda

O *set* de filmagem, em geral, é um ambiente com muitas variáveis. O primeiro limitador é o tempo, uma vez que há uma programação que deve ser seguida para se cumprir todo o plano de filmagem. Dentro dessa programação devem trabalhar todos os profissionais envolvidos de forma a entregar tudo aquilo que prepararam antecipadamente, com espaço para os imprevistos ou mudanças necessárias à melhor união entre imaginação e realidade. A ambientação de um *set* de filmagem, sua iluminação e o posicionamento das câmeras, o ensaio da movimentação das câmeras e a efetiva filmagem de uma cena necessita que todos os elementos unidos sejam executados a contento. Caso contrário, é necessário repetir. Se não estiver bom para um, não está bom para todos. No entanto, pode-

se repetir um número limitado de vezes, uma vez que há o tempo (de todos os profissionais envolvidos) e há o recurso da película que, em alguns casos, também é finito.

A dupla de diretores de *Linha de Passe*, Walter Salles e Daniela Thomas, já tinha trabalhado antes em diversos filmes publicitários e nos longas-metragens *Terra Estrangeira* (1994) e *O primeiro dia* (1998). Além dessa parceria prévia, o talento e a experiência da dupla se complementam uma vez que Daniela Thomas tem longa experiência com direção de arte e cenografia, além de ter dirigido peças de teatro, e Walter Salles dominar como poucos a narrativa cinematográfica, ou seja, como contar uma história e como enfatizar a ação com planos e movimentos de câmera de forma a conduzir a história filmada.

No *set* de *Linha de Passe*, essa visão dupla garantia um olhar completo para a *mise-en-scène* (fotografia, direção de arte, figurino e trabalho dos atores). Do meu ponto de vista, como ator trabalhando com uma dupla de diretores, os pontos de vista de ambos se somavam e isso elevava a dificuldade e a qualidade do trabalho. Se um dos dois se deixava levar pela cena, o outro se atinha aos aspectos técnicos, corrigindo e apontando aquilo que poderia ser melhorado.

Algumas cenas se transformaram muito em função da troca com a direção. A primeira delas foi a cena em que “Dinho” e “Cleusa” discutem na cozinha da casa. A cena fora ensaiada como uma discussão que já começava violenta e culminava com um tapa, desde a preparação. No momento de filmar, os diretores decidiram que a cena teria mais impacto se começasse como uma conversa e se encaminhasse para uma briga. Para mim, os planos mudaram drasticamente e não sabia como aquilo ia funcionar: o *set* é o lugar onde tudo muda.

Passamos a reensaiar enquanto a luz era afinada e Daniela percebeu que eu estava nervoso com a mudança. “O Marlon Brando repete 70, 80 *takes*”, me disse para me acalmar. Fomos ajustando, repetindo no quarto ao lado da sala, na própria locação e, então, fomos para a cozinha. Repetimos

várias vezes. As duas câmeras rodando. A cada novo *take*, eu procurava ficar mais e mais comigo até que comecei a pensar um pequeno mantra que se vinculou a uma pequena ação: “Eu aceitei Jesus”. A ação era bater com o indicador na mesa de jantar. Apesar do técnico de som pedir silêncio, eu não parava de bater com o indicador na mesa, de leve. O gesto era o meu sentido para aquela cena e me permitiu canalizar todo o significado que pude trazer para o personagem e que queria dizer mais ou menos o seguinte: apesar de ter errado no passado, meu “Deus-coração” me absolve.

Com este início pessoal ainda antes da cena começar, sinto que o que vinha em seguida (os desdobramentos e o crescente) já estava mais perto de “funcionar”. Daniela pediu que a discussão viesse num crescente e repetimos diversas vezes (não chegamos a 70) até que estivéssemos todos satisfeitos.

Em outro momento, tive muita dificuldade em realmente entrar na situação durante determinada cena. Eu deveria chegar em casa e encontrar “Dênis”, o irmão motoboy, fumando um baseado escondido na Kombi que fica estacionada em frente à casa. Ele então comentaria sobre a vizinha ter dito que nossa mãe era uma “parideira”, que nem sabia quem era o pai do próximo filho e eu reagiria com violência contida, falando que me vingaria da vizinha. Era a primeira cena que eu filmaria e eu estava muito ansioso. Eu deveria começar numa emoção corriqueira, mas logo reagir ao que o irmão me contava e explodir. Apesar de termos ensaiado, nunca tive clareza de como deveria fazer essa cena: no fundo, algo da cena não me convencia – não porque houvesse algo de errado com ela, mas simplesmente porque eu não conseguia me ver nessa situação, ou talvez estivesse ansioso demais por ser a primeira e, exatamente por isso, não conseguia entrar realmente na situação.

Repetimos diversas vezes e, ao passo que João conseguia embarcar com humor nas provocações para com meu personagem, eu não conseguia deixar transparecer a raiva e a agressividade esperadas. Foi um momento difícil durante as filmagens: apesar das instruções dos diretores, eu não consegui

mudar aquilo que estava fazendo. A cena foi avançando, as posições de câmera mudando e, mesmo assim, eu me sentia desapontado e cada vez mais esperava que aquilo terminasse logo. Por fim, num dos últimos *takes*, escuto alguns passos vindo na minha direção e quando me viro, vejo Walter, o diretor, que chega e me diz: “agora está bem fechado no seu rosto, então eu preciso que você dê tudo que você tiver”. Eu dei alguns pulinhos no lugar, tentando mais uma vez relaxar a tensão sem sucesso e quando gritaram “ação”, fiz a cena como das outras vezes. Quando o filme estreou, a cena não estava na montagem final, e apesar de sentir que ela foi omitida por minha inaptidão, nunca saberei o real motivo, pois outras cenas em que me senti também frustrado no momento de filmar entraram e, para minha surpresa, me contentaram quando as assisti.

Num outro momento, na cena da discussão com o dono do posto de gasolina que leva à agressão, quando meu personagem bate nele com um peso de papel, a interferência de Walter e Daniela foi fundamental. Quando o dono do posto começa a me acusar de ter participado do assalto como cúmplice, Daniela me disse: “esse é o momento em que você está com tudo a perder, você não pode demonstrar sua fraqueza, mas você está com tudo a perder”. E dessa vez também repetimos muitas vezes, para acertar todos os ângulos de câmera e a cada vez Daniela e Walter vinham e pediam que a tensão fosse aumentando gradativamente, até a briga. Esse *feedback* e essa construção em comum foram um dos maiores aprendizados desse filme.

Em seguida a essa cena acontece a caminhada de “Dinho” pela rua, à noite, até um bar, onde bebe e amanhece na frente da Igreja evangélica. Na lógica que compus, eu estaria com medo de ser avistado pela polícia porque, provavelmente, assim que encontrassem o dono do posto ferido, começariam a procurar os suspeitos e isso poderia acontecer rapidamente. Minha maior preocupação seria fugir ou, no mínimo, não ser reconhecido, pensava eu. Daniela queria outra coisa: “é aquela coisa do animal, você é um animal enjaulado”. Durante a preparação com Fátima, nós gravamos horas e

horas de material que eram enviadas para Daniela e Walter, para que os dois tivessem acesso ao que estávamos fazendo. Nesse material, e provavelmente nas conversas entre Fátima e Daniela, estava presente a minha vivência como um animal enjaulado. Era a isso que a diretora se referia e, a partir disso, pude me preparar para os *takes* dessa cena: soquei o ar com força, xingando e vociferando contra minha sensação de feridas e opressão familiar (pessoal e fictícia), gerando um estado interior de adrenalina. A rua estava cheia, as pessoas estranhavam, os cachorros da rua latiam na minha direção e até mesmo a equipe de câmera estranhou a preparação. Após algumas tomadas, Evandro Lima, o técnico de som, gesticulou para mim dizendo que estava ficando muito bom e isso não era comum: aparentemente existe uma regra de que a equipe não interage muito com os atores (regra ainda mais forte no *Linha de Passe*, devido à concentração no *set*). No cinema, diferentemente do teatro, cada pessoa no *set* está realizando seu próprio trabalho, ou seja, os profissionais não estão ali para assistir o ator, cada um precisa cuidar da sua própria área. Quando Evandro sinalizou que a cena estava “boa”, me alegrei: uma das partes mais difíceis desse trabalho é fazer, na frente de desconhecidos, aquilo que já foi difícil fazer para poucas pessoas dentro da sala de ensaio, o que pode estar relacionado com a *transparência*. A sensação de que algo está se revelando pode ser incômoda: envolve a autopercepção, a autoimagem e envolve algum grau de disponibilidade para ser percebido, ser visto, ser desnudado. O reconhecimento disso, revelado por meio da sensibilidade do colega de trabalho, me alegrou.

A cena continua em um bar onde “Dinho” pede um copo de pinga. O deslocamento até uma locação diferente, o tempo, as horas de filmagem, tudo pode contribuir para que a sensação de uma cena se esvaneça, restando apenas um corpo sem intenção, ainda que o ator queira manter-se aquecido. Chegando à locação, enquanto a câmera estava sendo posicionada, me coloquei em minha marca e continuei me aquecendo, dessa vez apenas com pequenas palavras. Walter me observava atentamente e, no instante que notou que eu já estava aquecido, chamou a câmera, adiantou os preparativos e

começamos a rodar. A agilidade de Walter foi decisiva para que se pudesse captar um momento mais expressivo do meu trabalho nesse personagem.

Assim, da mesma forma que tudo muda para os atores, tudo muda também para a equipe e para os diretores. Neste sentido, é importante notar as influências que afetam o trabalho do ator também no *set*. Mais do que bloquear estas influências para proteger ou preservar o que foi realizado em sala de ensaio, é preciso estar permeável e, num processo bastante meticuloso, deixar que as interferências façam parte da performance, ainda que aparentemente não tenham a menor relação com o que está acontecendo em cena. Penso que isso também faz parte da qualidade da *transparência*, uma vez que não é possível negar aquilo que se está vivenciando, apenas tentar transformá-lo e adaptá-lo à narrativa que se está seguindo.

Importante notar também a continuidade do trabalho em sala de ensaio e no *set* de filmagem: são plataformas onde o ator pode experimentar e expor sua vivência de determinado personagem. Quando me refiro à vivência que o ator tem de um personagem e especificamente no caso de “Dinho”, a *transparência* me conduziu nesse processo como um farol para um velejador: existiram muitas escolhas a serem feitas nesse filme e em muitos momentos o que me orientou em uma decisão foi pensar em como revelar mais do personagem, como deixar que o que está acontecendo transpareça. Me recordo inclusive que, no início das filmagens e na estreia do filme, fui acometido pelo mesmo medo que pode ser formulado assim: “nossa, que vai acontecer quando eles me virem assim, como Dinho?”. Eu temia que me vissem como “Dinho” porque senti que me revelava ainda mais por meio do personagem do que na própria vida.

Encontro reconhecimento das intuições que escrevo aqui quando percebo o olhar de Walter aguardando que “algo” acontecesse comigo na tomada no bar, após o espancamento do dono do posto de gasolina. Foi perceptível para ele quando algo mais profundo e vulnerável tomou lugar em mim e

era esse instante que ele esperava flagrar para a tomada. A sintonia interna, esse “pescar” até que a sensação adequada brotasse, independentemente da vontade de que ela brotasse é a vantagem que enxergo ao pensar em *transparência*. Com essa qualidade em mente, caso não acontecesse nada de muito precioso na tomada, ainda assim a vivência teria uma boa probabilidade de ser sincera e autêntica.

2.1.7. Sobre Linha de Passe e a transparência

Dentro da perspectiva de encontrar um estado de *transparência* na atuação para o cinema, todas as etapas do trabalho em *Linha de Passe* tiveram relevância aqui. A preparação com a Fátima Toledo teve um papel importante ao posicionar o ator dentro do universo do filme e restringir o trabalho do mesmo àquilo que pudesse sentir, concentrando os esforços do ator na vivência das sensações internas que o conectam ao personagem. Isso não exclui outros aspectos técnicos do trabalho do ator como o domínio corporal ou vocal e, inclusive, a necessidade de se ter a concepção da linha dramática do personagem, mas integra os aspectos técnicos aos aspectos criativos, levando a uma atuação ao mesmo tempo orgânica, viva e capaz de deixar transparecer aquilo que o ator, enquanto personagem, vive.

As atividades vivenciadas durante a preparação para as filmagens, seja a prática do Método Feldenkrais, o Workshop de Sonhos e Som da Voz ou o treinamento com Fátima Toledo foram complementares entre si para uma maior consciência quanto às características do personagem “Dinho”, que se diferenciavam da minha própria personalidade, bem como daquelas que nos aproximavam. A consciência dessas características, mais do que um saber racional, se traduziu em uma lógica interior que conciliava o modo de pensar que eu *imaginava* para “Dinho” com o meu modo de pensar enquanto “Dinho”, além de uma série de sensações físicas e emocionais que, de alguma forma, concretizavam a energia do personagem. Dessa forma, esse alicerce que se sedimentou simultaneamente na imaginação

e no corpo por meio de experimentações e vivências aos poucos foi se revelando e me revelando também, deixando-me ser visto por meio de “Dinho”.

Ainda sobre esse aspecto, a *transparência* se beneficia da capacidade do ator de formular para si mesmo aquilo que vive, de modo a aceitar suas próprias reações orgânicas com relação a tudo que vivencia. Quando o ator é capaz de formular e aceitar suas próprias resistências, tensões, inseguranças, dores, alegrias, emoções e outras reações quaisquer, ele abre espaço para ser visto enquanto ser humano, diminuindo as tensões e a rigidez que o impedem de vivenciar seu próprio universo interior. O trabalho com Sven Doehner, sobre os sonhos e o som da voz, realizando esse treinamento de perceber os próprios estados, as próprias disposições internas e de formular o que foi percebido em uma frase se mostrou uma excelente ferramenta em todo o processo.

2.2. Cara ou Coroa - da razão à presença

“Isso não é uma dissertação de mestrado. Isso é uma ficção: vai da sua imaginação”, respondeu o diretor de *Cara ou Coroa* (2012), Ugo Giorgetti, quando perguntei sobre quais referências eu poderia buscar para me aproximar de Getúlio, meu personagem no filme. A história mostra um casal de namorados, “Getúlio” e “Lilian” (personagem de Julia Ianina), que oferece guarida a dois companheiros do partido comunista, procurando um lugar para se esconder da perseguição da ditadura. O local escolhido para acolher os fugitivos é a casa do avô de “Lilian”, um general da reserva do exército brasileiro interpretado por Walmor Chagas. Ao mesmo tempo em que retrata a angústia dos jovens com a possibilidade de serem descobertos, o filme também acompanha a crise do casamento e a montagem do próximo espetáculo teatral de “João Pedro” (personagem de Emílio de Mello), diretor de teatro relacionado ao Partido Comunista. O enredo deixa em aberto se o avô de “Lilian” sabia das

atividades da neta e, ao final, os fugitivos são transportados para outro local, sem que se saibam seus nomes ou para onde vão. O desenrolar da trama tem como pano de fundo a prisão dos integrantes do *Living Theatre* quando da sua visita ao Brasil em 1973. Pelo trabalho no filme, recebi uma indicação ao Prêmio Quem de Melhor Ator de 2012 e mal sabia Ugo que o trabalho inspiraria uma dissertação de mestrado.

O filme é o décimo quarto na carreira de Giorgetti, incluindo documentários e curta-metragens. Além de dirigir, Ugo também é o roteirista do filme. A história foi baseada em uma experiência pessoal do também diretor, Mario Masetti, que recebeu em sua casa pessoas cujo nome nunca veio a saber e que precisavam se esconder por alguns dias antes de encontrarem novo paradeiro. Além da longa filmografia, Ugo fez carreira como diretor de filmes publicitários. Sobre o papel do ator no cinema, em geral o diretor dá muita liberdade para os intérpretes, como se verá neste capítulo e como ele próprio afirma na entrevista que fiz com ele para este estudo e que se encontra no anexo.

Ao passo que em *Linha de Passe* houve uma preocupação com a preparação do elenco como um todo, em *Cara ou Coroa* o processo de pesquisa foi prioritariamente individual. Isto se deve, em parte, à extensa pesquisa a que Ugo recorre para selecionar os atores para seus filmes.

O que me atrai é escolher o ator. Escolher. O segredo está na escolha. O segredo está em escolher aquele ator que é a coisa mais próxima do personagem que você possa encontrar. E escolher quem vai contracenar com ele. Nunca é um ator sozinho, a não ser que seja um monólogo. Então você tem um problema que é não só escolher um ator, mas escolher o oposto, a quem ele vai se opor, com quem ele vai atuar. Comigo o problema é assim em termos de cinema. Escolhido o *casting*, que eu levo muito tempo, muito tempo... eu vou a teatro, vejo, faço testes, medito, ouço minha intuição, abandono, volto atrás, eu levo muito tempo fazendo *casting*. Feito o *casting*, setenta por cento do meu trabalho está resolvido. (GIORGETTI, 2017, Anexo, pg. 150).

A visão de Giorgetti com relação ao *casting* encontra respaldo no pensamento de Pudovkin (2007):

O trabalho de encontrar os atores necessários, a seleção de pessoas com a personalidade expressivamente vívida e em consonância com a história é uma das tarefas mais duras enfrentadas pelo diretor. É preciso lembrar que, como já foi dito por mim, não é possível interpretar um personagem em um filme, mas ser o detentor de uma soma de características expressas exteriormente com clareza para gerar determinado efeito no telespectador. (PUDOVKIN, 2007, p. 135)

Ugo não vê diferenças entre a interpretação para cinema e a interpretação para o teatro. Não porque a interpretação no cinema seja teatral, mas porque a interpretação teatral “diminuiu”: são raros os teatros de mais de 200 lugares e as pessoas estão próximas o suficiente para que se possa ouvir sem que o ator tenha a necessidade de gritar ou gesticular de forma “teatral”. Assim como Pudovkin, Ugo vê a questão da aparência como algo essencial e isso se manifesta com toda a força na escolha do elenco. O processo do diretor inclui uma pesquisa extensa, voltada para a escolha da pessoa que ele consiga ver fazendo determinado personagem:

Eu fico olhando esse cara no palco e fico tentando colocar naquela hora mesmo, mesmo no teatro, o meu texto naquele cara. Eu vejo se a cara dele... o cinema é uma coisa muito estranha. Porque nada se aproxima mais do que “as aparências não enganam”. No cinema as aparências não enganam. Se você tem um jogador de sinuca, tem que ter cara de jogador de sinuca. Você precisa estar convencido de que as pessoas têm cara na vida. Se você é um diretor que está convencido que as aparências enganam, portanto, um cara que tem cara de bandido não é bandido, isso, do ponto de vista legal, do ponto de vista da vida cotidiana, funciona muito bem. No cinema não. As pessoas têm cara e você tem que saber avaliar, esse cara tem uma ingenuidade que eu preciso, esse cara tem a malícia que eu preciso. Tem o andar que eu preciso, enfim. Você está avaliando o exterior. Aliás, não tem nada de interior no ator. O ator é o receptáculo do texto, ele propõe aquele físico que ele tem a serviço daquele texto, coloca o físico dele a serviço do texto. Se casar, sensacional. É isso mesmo: então eu procuro ver, conhecendo o texto, as circunstâncias do roteiro, eu vejo se aquele sujeito tem o tipo físico que eu preciso. Que é a primeira coisa. É isso que me interessa. No teatro também eu suponho, mas no cinema muito mais. (GIORGETTI, 2017, Anexo, p. 152)

De acordo com Giorgetti, é determinante o aspecto da morfologia do ator. O tipo físico, a aparência, a energia, ou seja, tudo aquilo que ajuda a tipificar o ator e, nessa tipificação, facilitar sua identificação deve ser pesado na hora do *casting*. Ao refletir sobre a afirmação do diretor, cabe perguntar de que forma um ator poderia representar um personagem distante de si em termos de vivência ou de personalidade. Nos casos em que isso é uma possibilidade, o ator deve ser capaz de não apenas alicerçar sua criação com os elementos que circundam seu personagem, mas também de incorporar estas características, adotando-as fisicamente de forma a serem identificáveis.

Posso dizer, então, que Giorgetti provavelmente tenha visto em mim características essenciais que o personagem “Getúlio” precisava ter ou, ao menos, as reuni mais integralmente do que outros atores que ele tenha visto e considerado para o papel. Do meu ponto de vista, ao ler o roteiro, percebi muitas lacunas que eu precisaria preencher para dar conta do personagem. Isso significa que, tendo sido escolhido para interpretar “Getúlio”, iniciei o meu processo de preparação, ancorado na experiência em *Linha de Passe* e nos trabalhos em que me envolvi entre um filme e outro. Em *Cara ou Coroa*, identifico os seguintes eixos principais de trabalho: o estudo do texto; a pesquisa de referências da época por meio de filmes e livros; a visita como laboratório na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; os ensaios no próprio set de filmagens; as orientações do diretor.

Ainda que eu não recorra às técnicas utilizadas no capítulo anterior (Método Feldenkrais, trabalho sobre o som da voz, Método Fátima Toledo), algumas das atividades estarão presentes no meu trabalho nesse filme, ainda que inconscientemente, e é por esse aprendizado sedimentado que pretendo iniciar.

2.2.1. – Aquilo que ficou

Em cada trabalho que se inicia, é muito comum eu ter a sensação de que aquele parece ser o primeiro de toda a carreira: não conheço suficientemente o tema ou a essência daquela obra que estamos criando; não conheço o personagem, não sei com quem ele se parece ou qual experiência pessoal pode me aproximar dele; também não tenho clareza sobre se aquilo que estou comunicando é o suficiente ou se é preciso mais ou menos expressão para que o essencial seja compreendido. Essa sensação de estar num labirinto perdura bastante tempo e, no meu caso, é preciso aprender a conviver com ela, habitá-la.

Não obstante essa sensação esteja presente, um olhar objetivo vai mostrar algumas mudanças a respeito da minha abordagem sobre a atuação e sobre o “como”. Como desenvolver uma abordagem de trabalho específica que possa auxiliar a expressividade e a qualidade da atuação para cinema? Como me organizar e me concentrar no *set* de filmagem para preservar a qualidade do meu trabalho? Como monitorar as tensões que a performance desperta, como antecipar os desafios de determinada cena com relação a suas marcações e propor soluções dentro das características que o diretor precisa? São muitas perguntas que a própria vivência intensiva em um *set* como o de *Linha de Passe* propicia.

É interessante que, como primeira grande experiência cinematográfica, *Linha de Passe* tenha sido também uma escola com inflexível grau de excelência: a condução do *set* por Walter Salles e Daniela Thomas exigia não só dos atores, mas também de toda a equipe, uma disciplina férrea e uma concentração absoluta. Um dos princípios obedecidos pelos técnicos de som, de câmera, platô e assistentes de direção era que, uma vez que os atores estivessem filmando, não devia haver conversas paralelas, os técnicos não deveriam passar entre dois atores contracenando para não desconcentra-los e ninguém se dirigia aos mesmos a não ser os diretores. Esses cuidados especiais resultaram em tensão,

mas ao mesmo tempo em proteção ao trabalho do ator, preceito básico, mas difícil de ser conquistado em quaisquer outros *sets* de filmagem.

A título de exemplo, é comum que os assistentes de câmera peçam ao ator que não se movimente muito em determinado *close* para que não saia do foco; ou os técnicos de som lhe peçam que diga uma fala com mais volume para garantir que o som saia limpo no microfone. Essas interferências, perfeitamente compreensíveis do ponto de vista técnico, podem tirar o ator da ação dramática que ele precisa vivenciar e o resultado é um som limpo ou uma imagem em foco que não revelam aquilo que a cena pede. Esse tipo de requisição por parte da equipe era terminantemente proibida em *Linha de Passe*, mas não é tão incomum em outras produções. Uma parte do trabalho dos diretores é proteger os atores dessas interferências e uma parte do trabalho dos atores é dar conta dos aspectos técnicos, sem que isso interfira com sua atuação. Equilibrar esta balança é algo que se aprende rapidamente quando se atua para a câmera.

Em *Cara ou Coroa*, além do bom senso de Ugo, os atores contavam com os cuidados de Kity Feo, primeira assistente de direção, responsável por coordenar o trabalho das diferentes equipes: equipe de câmera, de som, de arte e atores. Kity fazia questão de se interpor entre os pedidos da equipe e os atores, devolvendo ao técnico a responsabilidade de fazer seu trabalho sem interferir na atuação. A experiência de Kity, que não se encontra em manuais em geral, estava à disposição do filme e auxiliou imensamente no resultado final.

A abordagem para a aproximação do personagem “Getúlio” e de *Cara ou Coroa* pode ser descrita como “comer pelas bordas”, ou seja, realizar uma aproximação gradual do universo do filme, do universo do personagem e, por último, das cenas. Esse comer pelas bordas seria o oposto de atacar o texto diretamente, tentando decorá-lo ou criar imediatamente marcações e trejeitos para o personagem.

A primeira aprendizagem que ficou dos trabalhos anteriores em cinema está relacionada a um monitoramento interno. Com a prática do Método Feldenkrais, fui adquirindo um hábito que entendo muito eficaz para a atuação, especialmente para a atuação no cinema: monitorar os estados internos, deixá-los se fazerem presentes e perceber cada pequena alteração que estes geram emocionalmente e expressivamente. Esse hábito, procurei cultivar também como uma forma de lidar com a ansiedade por precisar “fazer uma cena”. Me explico: estar em uma cena, ou fazer uma cena, me provoca um certo grau de tensão. Aquilo que não pode dar errado, aquele texto longo que não pode ficar monótono, enfim, todas as escolhas que não sei fazer exatamente, mas que precisam ser feitas. Essa tensão pode se traduzir em informações que não condizem com a situação dramática que estamos trabalhando ou que a cena pede; e é exatamente isso que não quero deixar transparecer como ator. Com o monitoramento, esse tipo de tensão é percebido e aceito, em vez de ser rejeitado e gerar mais tensão. Stanislavski já se referia à descontração dos músculos como uma das etapas da preparação do ator e minha sensação é de que essa pesquisa pessoal segue essa mesma linha:

Nas pessoas nervosas da nossa geração, essa tensão muscular é inevitável. Destruí-la totalmente é impossível, mas temos de lutar com ela sem parar. O nosso método consiste em desenvolver uma espécie de controle, como se fosse um observador. Esse observador, em todas as circunstâncias, terá de impedir que haja, em qualquer ponto, a menor quantidade extra de contração. Esse processo de auto-observação e remoção da tensão desnecessária deve ser desenvolvido ao ponto de se transformar num hábito subconsciente, automático. E isto só não basta. Há que ser um hábito normal e uma necessidade natural não só nos trechos mais tranquilos do papel mas, principalmente, nas horas de mais alto voo nervoso e físico. (STANISLAVSKI, 2003, p. 134)

A questão da tensão existente no *set* de cinema ou no trabalho do ator no teatro também vem sendo trabalhada mais recentemente. Michael Caine, ator inglês com cinco indicações ao Oscar e extensa filmografia, em seu livro “Acting in film” (1990), levanta diversas questões concernentes às

especificidades da atuação para o cinema e se mostrou um importante interlocutor ao longo desse estudo:

Atuação para cinema é relaxamento. Se você está se debatendo, você está fazendo errado. Portanto, uma das primeiras coisas a se aprender é como superar o nervosismo. A preparação é um grande passo para se acalmar. Todo o trabalho feito de antemão vai ajudá-lo a superar o medo. Todos os pontos da preparação se unem para criar uma rede de segurança. E todos precisam de uma rede de segurança. Lembre-se: ao atuar no cinema, você nunca sabe as intenções do diretor até chegar no *set*, e o terror pode se instaurar entre os melhores de nós nestas circunstâncias. (CAINE, 1990, p. 50, tradução minha).⁸

Existe ainda outra questão relacionada ao Método Feldenkrais e ao meu modo de encarar a atuação que é a questão da aprendizagem. É comum que eu sinta que os objetivos relativos à carreira de ator são muito ambiciosos e, por isso, difíceis de alcançar. Também é comum, principalmente em momentos de exposição no trabalho com o cinema, que eu sinta que algo está errado e que o resultado não deveria ser aquele: a cena simplesmente escapa ao controle e me sinto inseguro com o modo como tudo saiu. Venho entendendo aos poucos que a sensação de que as coisas são incontroláveis, por mais incômoda que possa parecer, não significa necessariamente que a cena está ruim; pelo contrário, muitas vezes ela é sinônimo de que existe algo vivo e novo acontecendo e é preciso aceitar os caminhos que se precisou tomar. A abordagem do Método Feldenkrais me permitiu manter uma postura de compromisso com a cena e, ao mesmo tempo, de fluidez para aceitar os rumos expressivos que podem surgir com o trabalho. Essa postura também se transfere para uma atitude de investigação constante, uma vez que a cada nova sensação existe também uma porção de aprendizado. E de que forma o Método Feldenkrais

⁸ Movie acting is relaxation. If you're knocking yourself out, you're doing it wrong. So one of the first things you have to learn is how to overcome nerves. Preparation is a big step toward controlling those nerves. All the work you do beforehand is going to help subdue the fear. All your preparation points come together to create a safety net. And everybody needs one. Remember: in film acting, you don't usually know the director's intentions until you get on the set,

pode auxiliar nessa consciência? De diversas formas: ao despertar uma qualidade de atenção e presença ao momento gerando um estado de permeabilidade entre corpo e ambiente; ao permitir prestar atenção ao que acontece dentro de si enquanto realiza uma ação; ao permitir a construção de um estado de conexão entre si mesmo e ambiente. Por fim, a diversidade de experiências anteriores me auxiliou na abordagem de trabalho frente a este novo filme.

Voltando ao filme em si, o primeiro desafio presente em *Cara ou Coroa*, do meu ponto de vista, foi ser capaz de me ambientar ao ano de 1973, em que se passa o filme, ou seja, descobrir características essenciais da época e suas diferenças com relação ao ano em que o filme estava sendo rodado (2010). Qual era o ritmo cotidiano das pessoas? Quais eram as gírias? Como se namorava? Como se brigava? Quais códigos sociais eram obedecidos e quais eram desrespeitados? Esse desafio, que identifiquei individualmente, uma vez que não havia sido explicitado pelo diretor, deveria ser solucionado previamente ao trabalho no set: a ambientação com relação à época era a base sobre a qual o trabalho expressivo se ergueria.

O segundo desafio foi o fato de toda a preparação ser um trabalho individual, em contraposição ao trabalho em *Linha de Passe*, que tinha uma parte importante sendo desenvolvida em conjunto com os outros atores do filme. A questão é que o filme de Walter e Daniela foi uma exceção à regra: no cinema brasileiro e talvez no estrangeiro, em muitos casos, é mais comum que um trabalho seja preparado individualmente do que coletivamente. Em *Cara ou Coroa* não compartilhamos a mesma rotina de ensaios em conjunto do filme anterior. A preparação, embora possa parecer óbvio, é uma parte fundamental e, no cinema, é comum que ela seja tarefa solitária do ator:

[...] não apenas você deve saber suas falas desde o primeiro dia, você também deverá autogerir-se para dizê-las de uma certa forma. E tudo isso o fará sem necessariamente discutir suas escolhas com um diretor, sem conhecer previamente os outros colegas de trabalho, sem ensaio no *set* de filmagem. O ator de teatro está

acostumado a trabalhar lentamente sobre a realidade da peça [...]. Pobre do ator de teatro que tiver que ser imergido em filme, como num batismo. Filmes são feitos. Uma peça é apresentada. (CAINE, 1990, p. 45-46, tradução minha).⁹

O terceiro desafio se refere a um aspecto mais prático que os atores enfrentam: como estudar o texto? Enquanto em *Linha de Passe* nós sequer tínhamos o roteiro com o objetivo de alcançar o maior naturalismo possível (o texto era lido pelos diretores antes da cena e nós dizíamos com nossas próprias palavras), em *Cara ou Coroa* o roteiro foi um substituto dos ensaios, que cada ator deveria utilizar para se preparar individualmente.

Estes foram os maiores desafios que identifiquei neste trabalho. Creio ainda que a escolha destes desafios foi influenciada pelo trabalho anterior, *Linha de Passe*, uma vez que a experiência foi bastante marcante e rendeu frutos importantes.

2.2.2. Referências: uma boa companhia.

Seguindo a intenção de estar bem ambientado nos anos setenta, primeiro recorri a uma série de livros e filmes que poderiam me aproximar daquela época. Uma lista de livros foi surgindo a partir de pesquisas ou sugerida por amigos, parentes e colegas de trabalho. Nela constavam: *Rasga Coração e Moço em estado de sítio*, de Oduvaldo Viana Filho; *1968, o ano que não acabou*, de Zuenir Ventura; *Tropicália*, de Caetano Veloso; *A ditadura encurralada*, de Élio Gáspari; *Cúmplice da Paixão – Uma biografia de Oduvaldo Viana Filho*, de Dênis de Carvalho; *Eles não usam Black-tie, Gimba e Um grito parado no ar*, de Gianfrancesco Guarnieri; *A Gota d'água e Ópera do Malandro*, de Chico Buarque, e

⁹ [...] not only have you got to know your lines on day one, you will also have directed yourself to play them in a certain way. And all this accomplished without necessarily discussing the role with the director, without meeting the other people in the cast, without rehearsal on the set. The stage actor is used to slowly wading into the play's reality [...] Pity the poor stage actor who is about to be immersed, Baptist style, in the movies. Plays are performed. Movies are made.

os filmes: *Eles não usam black-tie* de Leon Hirszman; *Barravento*, *Deus e o diabo na terra do sol*, *Terra em Transe* e *O Dragão da maldade contra o Santo Guerreiro*, de Glauber Rocha; *Batismo de Sangue*, de Helvécio Ratton.

Todas essas obras estavam de alguma forma relacionadas com o período: traziam o momento histórico como temática ou foram criadas à época. Essa plataforma de informações sobre o final da década de sessenta e início da década de setenta foi importante no sentido de conhecer o quanto fosse possível a respeito desse período para adquirir uma sensação de pertencimento, de que eu poderia estar a par dos costumes da época: o que se conversava, o que se escutava, o que se assistia, se pensava. Minha intenção era que nada daquilo que a época vivia fosse muito estranho, ou distante de mim. Da mesma forma, um sem-número de músicas produzidas à época serviram como trilha sonora para também alimentar essa pesquisa histórica.

Outra referência importante foi um laboratório de campo: uma visita à FFLCH, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, da USP. Eu conhecia o local, pois me graduei em Psicologia pela mesma universidade e fiz algumas disciplinas nos Departamentos de Ciências Sociais e Letras, disponibilizadas para o meu curso.

O ambiente guarda semelhanças com aquilo que, em minha imaginação, se assemelha aos anos setenta: efervescência cultural, debates políticos e ideológicos firmes, discussões intelectuais e assembleias acaloradas. Na época em que visitei a faculdade (foram duas visitas de cerca de 3 horas cada, absolutamente direcionadas para a observação do ambiente e do clima) havia uma greve mobilizada contra o desmonte da universidade pública e os debates transbordavam as pautas concretas de mais verbas e chegavam a questões importantes como questionamentos sobre quem frequentava a universidade, quais as chances de estudantes carentes ou minorias frequentarem a mesma e disputarem vagas também no mercado de trabalho, além de questões de maior densidade política, como as

parcerias entre partidos políticos e as chapas que disputavam a representação dos Centros Acadêmicos e Diretórios Estudantis.

Além do conteúdo do que se discutia, a importância que se emprestava ao resultado das discussões foi o que mais me chamou a atenção: para os participantes, o que fosse decidido nas assembleias realmente significaria vitória ou derrota. Esse espírito de convivência, de ataque e defesa, de argumentação, protestos e alianças me pareceu um combustível adequado para as transformações que os anos setenta fomentaram. A vivência desse ambiente, ainda que restrita à observação e curta em duração, inspirou sensações importantes ao meu trabalho: reforçou a ideia de que os anos setenta estavam imersos em política, em intensos debates sobre as mudanças na sociedade e foram o início da abertura a novas ideias e formas de se viver. Além disso, me inspiraram sobre a necessidade da escuta em cena, de estar aberto a novas possibilidades, às mudanças e a diferentes pontos de vista a respeito de um mesmo assunto.

2.2.3. O trabalho com o texto

A ideia de “comer pelas bordas” com relação a *Cara ou Coroa* está intrinsecamente relacionada ao trabalho com o roteiro. Isso significa que na abordagem do texto, o primeiro trabalho foi identificar o que estava em jogo por trás das palavras, procurando descobrir as informações sobre cada personagem e sobre “Getúlio” em particular. Simultaneamente a essa “garimpagem” das informações sobre o personagem, pouco a pouco foi se formando uma ideia de ações e características que esse personagem poderia ter. Por último, esse trabalho culminou com as escolhas estéticas sobre as cenas: gestos, olhares, respiração, caminhar e outros recursos que aos poucos foram se unindo para dar forma a toda a pesquisa prévia.

O roteiro foi a maior fonte de informações sobre “Getúlio”: órfão de pai e mãe, vive com os tios e já deixou a faculdade de filosofia pela metade. Aspirante a dramaturgo, irmão de “Laís” e “João Pedro” e namorado de “Lílian”. A partir destes pontos básicos, foi possível colecionar algumas características e interesses para o personagem. O hábito da leitura foi um deles: apesar de praticamente não aparecer, eu andava com um caderno de anotações, uma caneta e um exemplar de “Huis Clos”, peça de Jean-Paul Sartre, edição de 1970 nos bolsos do figurino. Nos ensaios de teatro, enquanto observava o trabalho de “João Pedro”, usei o caderno de anotações como um elemento de cena vinculado a uma ação no silêncio: escrever. Ideias ligadas a teatro, anotações sobre exercícios, desenhos, tudo que estivesse ligado ao ambiente teatral serviu como fonte de inspiração. No corte final do filme, quase não se nota esse pequeno detalhe; no entanto, sua importância não se limita a essa questão perceptível, mas aumenta pela possibilidade de gerar ações significativas que dão realidade e profundidade à atuação.

Apesar do texto ter importância primordial para todo o roteiro, destaco duas cenas nas quais o trabalho com ele possibilitava diversas leituras. A primeira delas é quando “João Pedro” pede a “Getúlio” que esconda os fugitivos na casa do avô de “Lílian” e, aos poucos, vemos desdobrarem-se informações que tornam o diálogo insólito e, ao mesmo tempo, surpreendente.

Getúlio – Você não é tão louco para pensar em colocar esses caras na casa do Tio José, certo?

João Pedro – Tio José, Getúlio, que tio José? Não.

Getúlio – Onde então?

João Pedro – Na casa da tua garota. Calma, calma, aprofunda a ideia.

Getúlio – Aprofunda a ideia? Você está louco.

João Pedro – Considera Getúlio, considera. Ela mora sozinha, com o avô. Numa casa grande numa rua calma. Porra, não pode ter melhor lugar para esconder os caras. É só por alguns dias.

Getúlio – Nem pense nisso. Nunca! Eu não vou meter a Lilian numa coisa dessas nunca. Puta sacanagem, hein?

João Pedro – É só por alguns dias Getúlio. Tudo bem, eu sei, é um baita problema. Eu sei disso, mas os caras lá são organizados, se eles estão falando que são alguns dias, são alguns dias. Getúlio, a situação é grave, não dá pra deixar o pessoal sem retaguarda, não dá. Depois tem lá a coisa da peça, eles estão ajudando a gente.

Getúlio – João Pedro, tem uma coisa que você tem que saber. Esse avô dela é um general. General, viu? General do exército brasileiro. Reformado, mas ainda assim general.

João Pedro – Melhor ainda. Porra, quem é que vai pensar em procurar os caras na casa de um general do exército brasileiro, Getúlio?

Getúlio – Você está completamente maluco.

João Pedro – Não tô não, Getúlio, não tô não. Numa casa grande deve ter lá um quarto, ou um sótão ou uma garagem, sei lá, um canto onde se possa esconder alguém. Getúlio, a situação é grave. A Lilian é gente nossa ou não é?

Getúlio – Ela é gente nossa, eu sou gente nossa. Agora como é que você pode pedir para uma pessoa se arriscar desse jeito? Porra, você sempre metendo todo mundo em situações como essa. Você sempre envolvendo as pessoas João Pedro. Você precisa começar a resolver sozinho as merdas em que você se mete.

João Pedro – Tudo bem Getúlio, tudo bem. Eu vou procurar outra saída. Eu vou me virar. Pode deixar. Mas porra Getúlio, porra. A gente faz tão pouco, tão pouco. A gente fala, fala, fala, e na hora que aparece aí uma situação concreta, né, verdadeira... mas tudo bem.

[Getúlio se levanta e vai telefonar para Lilian]. (GIORGETTI, 2010, s/p)

Nesta cena acontecem algumas transformações:

- 1) “Getúlio” primeiro acha que a ideia de “João Pedro” é esconder os fugitivos na casa do “Tio José”.
- 2) Em seguida, “João Pedro” esclarece que o plano na verdade é usar a casa de “Lilian”.
- 3) “Getúlio” explica que a ideia não funcionaria porque o avô de “Lilian” é um general do exército reformado.

- 4) “João Pedro” retruca confirmando que isso tornaria o esconderijo mais seguro e questionando o engajamento de “Getúlio”.
- 5) Por fim, “Getúlio”, apesar de contrafeito, cede ao apelo do irmão e se levanta para telefonar para “Lilian”.

O trabalho sobre o texto tem o objetivo de investigar qual o sentido das ações em cada momento. Na cena acima, “Getúlio” precisa, no primeiro momento, encontrar uma saída para a questão dos fugitivos. Com a sugestão de “João Pedro”, seu objetivo é provar ao irmão porque a estratégia “casa de Lilian” não funcionaria. Como último argumento, apelar para a irresponsabilidade própria do irmão, que em todas as situações delega os problemas mais graves para outros resolverem. Apesar de ter consciência dos riscos, “Getúlio” decide propor o plano a “Lilian” e dividir com ela os riscos da empreitada.

Quando penso sobre a abordagem para a cena, no cinema, penso em primeiro lugar no sentido de cada um destes momentos e como se encadeiam a partir da necessidade de resolver o conflito sobre o paradeiro dos fugitivos. Toda a situação (sobre a escolha do esconderijo dos fugitivos), por sua vez, se sedimenta sobre as circunstâncias da relação de “João Pedro” e “Getúlio” com o grupo de teatro e com o Partido Comunista e esta relação se baseia no período histórico do país: a ditadura que perseguia violentamente os dissidentes políticos. Para chegar a ensaiar esta cena, no processo de trabalho que desenhei, o entendimento dessas informações era necessário inclusive para que as sensações relativas a cada momento pudessem ser despertadas a partir de cada novo momento na cena. Intuo que uma abordagem direta no “decorar” o texto não daria margem a todos esses pormenores.

A outra cena acontece perto do final do filme, antes dos fugitivos serem transportados para o próximo paradeiro, quando o “Tio José” acredita que a preocupação de “Getúlio” é causada pelo divórcio do irmão e se propõe a pagar o aluguel atrasado para manter a família de “João Pedro”

(chamado de “comunista” pelo tio) unida. “Getúlio”, por sua vez, se estarrece ao achar que o tio está falando dos fugitivos escondidos no porão de “Lilian”.

[Getúlio espera em pé próximo ao telefone].

Tio José – Getúlio, está esperando algum telefonema?

Getúlio – Tô sim.

Tio José – Ó, eu quero falar uma coisa. Senta aqui. (Getúlio se senta). Eu sei tudo que tá acontecendo. Eu sei o que é que está preocupando você. E resolvi ajudar. Eu pensei muito, conversei com a sua tia. E eu vou ajudar.

Getúlio – Mas o senhor vai ajudar como?

Tio José – Pagando. Eu vou dar o dinheiro pro comunista pagar os meses que ele deve de aluguel. Eu sei, você vai achar que eu estou maluco, alguma coisa, mas eu pensei bem. Eu estou fazendo isso pela tua mãe, minha irmã, por você e pela tua tia aqui, que anda muito preocupada. Então eu decidi, eu não vou emprestar, eu vou dar. Vou dar o dinheiro pro comunista pagar a dívida dele. Quem sabe assim a Mara desiste de ir pro Rio de Janeiro e levar a criança, não é? Porque olha, a família é coisa que eu mais prezo, eu não gosto de ver a família se separando assim e nem você preocupado. Diz pra ele então que ele pode contar.

Getúlio – Tá certo, tio. Isso é muito legal da sua parte. Muito legal. Eu vou falar pra ele, ele vai gostar, mas não sei.. a Mara já foi pro Rio, eu acho.

Tio José – Já foi? Mas como? Mas se ela já foi como é... É... (GIORGETTI, 2010, s/p.)

Da mesma forma que na cena anterior, existem diversas informações cifradas que é preciso obter por meio do texto. Estas informações oferecem uma visão mais ampla a respeito daquilo que está em jogo em cada momento da narrativa do filme. Nesta cena, “Tio José” parece tratar dos fugitivos quando conta a “Getúlio” que sabe o motivo das preocupações do jovem. Novamente é preciso que uma série de informações relativas ao período, à personalidade de “Tio José”, sua relação com “João Pedro”, e aos conflitos de “Getúlio” neste ponto da história para novamente deixar que o próprio diálogo desperte as reações que possam dar conta de expressar aquilo que com o personagem.

2.2.4. Atuando em Silêncio – o *set* de filmagem.

Em *Cara ou Coroa*, a narrativa conduz o telespectador pela aventura de dois jovens dando abrigo para dois fugitivos comunistas que se escondem da repressão da ditadura. Impelidos a ajudar os desconhecidos por um senso de dever, pela aventura ou simplesmente por que alguém precisava, “Getúlio” e “Lilian” passam alguns dias vivendo a tensão de serem descobertos e, com isso, também serem presos. O filme, portanto, além de documento de uma época, é a narrativa de uma aventura e cumplicidade de dois jovens, ao mesmo tempo que de seus medos e fragilidades. Apesar de ver dessa forma hoje, não tenho a sensação de que era essa minha visão à época de filmagem e sinto que retratei um personagem menos comprometido, menos afeito às alianças e conexões: mais individualista. A leitura que faço do risco que corriam “Getúlio” e “Lilian”, hoje, é diferente da leitura que fiz desse risco em 2010, quando o filme foi rodado e, como consequência, também mudou minha avaliação dos conflitos do meu personagem.

Por outro lado, sinto que consegui obter uma qualidade autêntica em “Getúlio”, em parte pelo treinamento da monitoração a partir da prática do Método Feldenkrais. Através da auto-observação e da atenção aos meus próprios estados sensoriais, musculares e proprioceptivos, pude ir encontrando aquilo que seria uma base comum para “Getúlio”: uma série de sensações, modos de estar em silêncio ou falando, uma forma de observar e olhar que contemplasse a forma do personagem se relacionar com o mundo de forma autêntica. Em parte pelo estudo da época, do texto e das referências, o universo concreto do filme e as situações da narrativa foram se tornando palpáveis, terminando por criar o alicerce que permitiu que eu me aproximasse dessa narrativa fictícia, ou seja, me permitiu ver o mundo pelos olhos de “Getúlio”.

Entendo essa qualidade autêntica como uma das etapas para buscar uma expressividade com qualidades da *transparência*: que se permita ser visto, que se permita sentir e demonstrar aquilo que se sente.

Januzelli (1992) aporta novas perspectivas para o que chama de “não-ação”:

Chegar à compreensão pela não-ação – praticar a naturalidade e a espontaneidade, o abandonar-se para atuar diretamente, sem a mediação do intelecto. A não-ação não é o não fazer nada, é o fazer as coisas com tanta naturalidade que parece não fazer, parece que as coisas se fazem por si mesmas, seguindo certos modos de ser, o não fazer nada é seguir as leis naturais que atuam através do princípio do menor esforço. Devemos aprimorar-nos para manter a visão e a razão tranquilas, espelhando a fluência das águas de um rio, dirigindo o nosso vigor para o centro, direcionando sem esforço o leme e o “fluido vital”. Propiciar-se um estado descontraído contínuo, corrigindo serenamente a rigidez da postura, permanecendo livre de qualquer tensão; concentrar-se na ação vencendo as resistências, como se não estivesse fazendo esforço, amortizando os inevitáveis impactos, neutralizando-os elasticamente, sempre cuidando de não desperdiçar energia. Não aplicando todas nossas forças, só a estritamente necessária, convertendo-se num ser imóvel, observando atentamente os esforços. Conjuguar a descontração física com a psíquica – a descontração muscular e o não pensar, pois a precisão da ação depende da serenidade e suavidade do processo. (JANUZELI, 1992, pgs, 36-37).

Essa qualidade de autenticidade esteve presente também em muitas das cenas em que eu atuava em silêncio: o roteiro se apoiava em diálogos longos, entre dois ou três personagens que expunham seus pontos de vista e, em algumas destas cenas, eu passava a maior parte do tempo escutando. Cassiano Sydow Quilici (2013) escreve a respeito dos significados e do poder expressivo do silêncio no trabalho de diferentes diretores e pensadores relacionados com teatro. No trabalho de Grotowski especificamente, Quilici afirma que:

Investigando a execução da “linha de ações físicas” o ator passará a perceber os impulsos que originam as ações. Perceber os “impulsos” significa experimentar a ação no seu nível “microfísico”. Os impulsos ocorrem no interior do corpo, na sua profundidade, antes que a ação se desdobre no espaço. Grotowski às vezes localiza esse interior em alguma parte anatomicamente identificável (coluna vertebral, por exemplo), mas chega a dizer também que impulso é um conceito complexo não

referido apenas ao domínio corporal. A experiência dos impulsos subjacentes às ações implica na experiência de uma “corrente viva” que atravessa o corpo, e que será canalizada pelos signos construídos pelo ator. (QUILICI, 2013, p. 5).

O desafio de estar em silêncio em cena é bastante peculiar. Embora não esteja falando, o personagem participa da situação. Para o intérprete, porém, é necessário descobrir a ação que o personagem faz enquanto não fala. A sensação de que “não se está fazendo nada” pode ser um adversário uma vez que, sem as indicações do texto, o ator pode ter dificuldade em escolher ou descobrir seus objetivos e ações enquanto personagem. Caine (1990) aborda esta questão com uma experiência pessoal:

Atuar no cinema é uma mistura delicada entre preparação e espontaneidade. A arte de cunhar novos pensamentos e diálogos vem da habilidade de ouvir e reagir como se fosse a primeira vez. Quando eu era muito jovem, no teatro de repertório, eu recebi conselhos valiosos de um diretor inteligente.

'O que você está fazendo naquela cena, Michael?'

'Nada', eu disse, 'não tenho nada para dizer.'

'Isso', disse o diretor, 'é um erro enorme. Mas é claro que você tem algo a dizer. Você tem coisas maravilhosas para dizer. Mas você senta e ouve, pensando em coisas maravilhosas para dizer, então você decide não dizer. É isso que você está fazendo naquela cena.'

E este é o maior conselho que eu posso dizer a alguém que quer atuar no cinema. Ouça e reaja. Se você está pensando nas suas falas, você não está ouvindo. Sua resposta vem do olhar da outra pessoa, escute o que ela está dizendo como se nunca tivesse ouvido aquilo antes. Mesmo nos ensaios. (CAINE, 1990, p. 106 - tradução minha)¹⁰

¹⁰ Movie Acting is a delicate blend of careful preparation and spontaneity. The art of new-minting thoughts and dialogue comes from listening and reacting as if for the first time. When I was very young and in repertory theatre, I was given some advice by a clever director. He said: “What are you doing in that scene, Michael?” / “Nothing”, I said. “I haven't got anything to say.”/ “That,' said the director, “is a very big mistake. Of course, you have something to say. You've got wonderful things to say. But you sit there and listen, thinking of wonderful things to say, and then you decide not to say them. That's what you are doing in that scene.” And that's the greatest advice I can give to someone who wants to act in movies. Listen and react. If you're thinking about your lines, you're not listening. Take your response from the other person's eyes, listen to what he says as though you have never heard it before. Even if you're rehearsing.

As considerações de Michael Caine são sagazes. Sua carreira e a qualidade de seus trabalhos tornam suas impressões ainda mais sedutoras. No fundo, a ideia de que existe um pensamento por trás de todas as cenas e ações vai ao encontro da ideia da transparência: estar presente e sensível de forma que o pensamento possa ser percebido, sem que para isso seja necessário que o ator exteriorize de forma descritiva ou artificial.

No momento em que a crítica de teatro “Carmem” (personagem de Juliana Galdino) recebe “Getúlio” e “João Pedro” em seu apartamento e têm uma longa conversa, a cena toda se passa retratando a experiência de “Carmem” e eu espero que ela fale sobre o texto de teatro que meu personagem escreveu. Enquanto ela conta sua experiência na delegacia, tergiversando sobre o futuro da sociedade brasileira, em vez de impressionado com a experiência dela, eu aguardo que ela comente o texto que eu escrevi e que ela aparentemente leu, ou deveria ter lido. Essa escolha para a cena vai ao encontro da cena seguinte, em que saímos do apartamento dela e “Getúlio” está furioso com o fato da jornalista não ter sequer tocado no assunto do texto de teatro. Em toda a cena, meu personagem não fala e, embora sem falas, há ação envolvida.

Da mesma forma, os traslados de carro, com os fugitivos no banco de trás, exigiram um tipo parecido de presença. O monitoramento dos estados interiores, neste tipo de cena, se mostrou uma ferramenta importante para que, mesmo em silêncio, estivesse presente a sensação de ansiedade e perigo que a narrativa propunha.

Nas cenas em que observo os ensaios de teatro, um novo elemento também foi importante para descobrir ações pertinentes: um caderno de anotações e um exemplar de “Huis Clos”, de Jean-Paul Sartre. Apesar de estar em silêncio, na minha composição fazia sentido que Getúlio estivesse observando o ensaio para dali tirar material para suas próprias peças. Esse tipo de objeto de cena geralmente é escolhido pelo departamento de arte da produção, porém nesse caso minha sugestão foi

bem recebida pelo diretor de arte, Valdy Lopes Júnior, pois estava bem justificada junto às características do personagem. A troca entre ator e departamento de arte de uma produção cinematográfica pode levar a bons resultados, na medida em que ambos os artistas criam um saber sobre aqueles personagens fictícios e sobre o universo do filme que pode complementar as duas áreas.

Da mesma forma com relação ao visagismo e à caracterização: em *Cara ou Coroa* fiz um procedimento no cabeleireiro que deixou meus cabelos lisos. Essa nova cara, esse novo visual, funcionou especialmente para compor uma imagem do personagem que tivesse raiz nos anos setenta e que pudesse dar a “Getúlio” um ar de organização em contraposição aos cachos desarrumados do irmão mais velho (e mais “atrapalhado”), “João Pedro”.

2.2.5. Percalços

Para os atores que estão habituados a atuar no palco, o cotidiano de filmagens pode oferecer alguns desafios a serem vencidos. Ugo Giorgetti conta uma experiência que presenciou em uma das diárias de filmagem de um de seus filmes recentes. A atriz em questão encarava sua primeira experiência em filmes e, em uma das cenas, precisou que um assistente balançasse uma placa de isopor para que se criasse o efeito de que seu cabelo esvoaçava no deck de um navio. A atriz não conteve o riso em função daquilo que lhe pareceu uma situação inusitada:

Quando a gente foi fazer o plano dela, plano especial dela, eles estavam ainda a bordo do navio. O navio estava atracado, mas estavam a bordo ainda, noite. Então de vez em quando a gente punha o ventilador para dar um leve... você está ao ar livre, o vento bate, uma brisa bate, seu cabelo dá essa realidade de um tombadilho de navio. Pois bem, a menina está lá enquadrada e tal, foi lá a gente ensaio, perfeito tudo certo, vamos rodar. Daí o Geraldo do som, que você conhece, o Geraldo falou “escuta, meu filho. Ventilador de jeito nenhum, nós estamos com a câmera muito perto, não dá pra ter ventilador de jeito nenhum”. Perfeito, imediatamente um assistente, alguém, passou a mão num isopor e falou “Vambora, então vai, atenção! Roda, roda!” e o cara começou a fazer isso.
Eu – Na cara dela.

Ugo – Na cara dela, para o cabelo... Bom, a menina teve um ataque de riso! Eu dei a ação e ela urrava de dar risada. Realmente ela percebeu sem que eu tivesse dito, a mentira, a palhaçada que é o cinema, cinema é uma mentira, é tudo mentira. Nem o ventilador que já era uma mentira... Então, se você me fala do cara sem um figurino no palco, mas ele está mais ambientado do que uma pessoa que tem que contracenar com um cara com um isopor na cara dela, fazendo o cabelo levantar. O cinema é muito mais complicado. (GIORGETTI, 2017, Anexo, p. 158)

Esse tipo de situação, embora pareça mais anedótica do que objeto de estudo, merece atenção, pois é recorrente e oferece um risco real para o trabalho do ator: as distrações decorrentes do fato de que, em um *set* de filmagem, todos estão trabalhando em suas próprias funções pode distanciar o ator daquilo que criou e levá-lo a atuar sem a mesma concentração. Assim como o excesso de tensão pode contaminar o ator, um *set* disperso pode levá-lo a esgotar sua energia antes mesmo de gravar sua cena. Stanislavski (2003) dedica um capítulo inteiro de seu livro à “Concentração da Atenção”. Os círculos de atenção aos quais o diretor russo se referia serviam tanto como forma de construir aspectos internos e externos relativos à ação do personagem da narrativa quanto para proteger o ator da dispersão, dos julgamentos interiores e exteriores e da intelectualização excessiva:

Na vida real, andamos, sentamo-nos, falamos e olhamos, mas no palco perdemos todas estas faculdades. Sentimos a vizinhança do público e dizemos a nós mesmos: 'Por que estão me olhando?' E temos de reaprender desde o princípio a fazer, em público, essas coisas todas. Lembrem-se disto: todos os nossos atos, até mesmo os mais simples, que nos são de tal modo familiares na vida cotidiana, tornam-se forçados quando surgimos atrás da ribalta, perante um público de mil pessoas. Por isto é que temos de nos corrigir e de aprender novamente a andar, a nos mover de um lugar para outro, a nos sentar ou deitar. É essencial nos reeducarmos para olhar e ver no palco, para escutar e ouvir. (STANISLAVSKI, 2003, p. 112).

Quando Stanislavski afirma que é preciso aprender a fazer perante a plateia aquilo que fazemos cotidianamente, há aí um alerta para uma nova abordagem a respeito do trabalho do ator: o ser visto. Yoshi Oida (2007) propõe que o exercício de ser visto seja também feito nos momentos preparatórios:

Quando praticamos, é bom imaginarmos que estamos fazendo os exercícios na frente de um público. Rapidamente isso se torna importante, de modo que nos comprometemos totalmente, escapando de um certo desleixo. Desse jeito, a qualidade de nosso trabalho irá aumentar, e o treinamento será verdadeiramente útil. Se pensarmos que estamos apenas 'fazendo um exercício', o trabalho será de pequeno valor, independentemente de quão bom for o rendimento. (OIDA, 2007, p. 45)

Esse treinamento que Oida propõe vale como um excelente exercício e eu aproveito para contar um dos que pratiquei durante *Cara ou Coroa*: ao ensaiar uma cena mentalmente ou realmente, jogando e ensaiando com outro ator, eu procurava imaginar que já estava no *set*, que já estava em frente às câmeras, à equipe, com o som sendo gravado e a cena valendo. Simplesmente ao imaginar que isso tudo estava acontecendo eu já sentia meu coração bater mais acelerado, minha boca secar, a dicção ficar mais difícil, os movimentos mais presos e duros. Esse “choque” que fatalmente eu sentiria quando efetivamente fosse para a frente das câmeras já era antecipado e, com isso, eu podia lidar com todas estas reações involuntárias antecipadamente. Em vez de enrijecer frente à câmera, eu já ia me “acostumando” com as sensações e, quando efetivamente me colocava em cena, as sensações não eram novidade e a cena fluía de forma mais natural.

Outra forma de preparação para as filmagens veio do próprio diretor, Ugo Giorgetti. Em *Cara ou Coroa*, Ugo manteve sua prática pessoal de encorajar o ator: gestos como vir ao camarim e cumprimentar com um abraço, perguntar sobre outros projetos ou simplesmente puxar algum assunto que servisse para amenizar a tensão do *set* era uma iniciativa que o diretor encontrou para, sutil e afetuosamente, conduzir o trabalho dos atores de uma forma delicada.

2.2.6. Aprendendo com os *feedbacks*

Assistir a *Cara ou Coroa* no cinema significou um novo momento de aprendizado: provavelmente por ter amadurecido desde as filmagens (apesar de filmado em 2010, a estreia só se deu

em 2012), me dividi entre a alegria por ver concretizado um novo trabalho e um olhar crítico a respeito do que ainda poderia melhorar. É esse o momento de reconhecer as próprias falhas e entender o caminho que se apresenta pela frente: minha dicção no filme ficou muito ruim em diversos momentos e este é um dos pontos a desenvolver para próximos projetos. Penso que, diante da necessidade de relaxar e deixar a expressão o mais natural possível, me faltou uma maior precisão na articulação verbal e algumas frases não ficaram compreensíveis e algumas palavras ficaram mal articuladas. Pude contar com a sinceridade de amigos e familiares que também notaram essa falha e me estimularam a prestar mais atenção neste ponto nos trabalhos seguintes. Diferentemente do teatro, no cinema não há uma segunda chance de acertar. O que foi gravado está na tela e resta aprender para melhorar nos próximos filmes.

A busca pela qualidade da *transparência* na atuação em *Cara ou Coroa* aconteceu principalmente por meio do trabalho e da busca individual. Enquanto em *Linha de Passe* houve tanto o trabalho individual quanto uma preparação em grupo junto aos outros atores envolvidos, no filme de Ugo Giorgetti as condições de produção não previram essa possibilidade e cada ator contou com seus próprios recursos para preparar-se para o filme. No meu caso, pude me embasar a partir de referências e laboratórios para criar uma boa noção dos costumes da época, me apropriando do imaginário e da história da ditadura militar no Brasil. Essa familiaridade com a história política brasileira, assunto primordial do filme, foi o primeiro passo para que eu pudesse entender o roteiro que tem como pano de fundo esse momento do nosso país. Em seguida, ao investigar o roteiro, pude ir tomando contato com as informações que circundavam meu personagem e com isso, aos poucos, ir me apoiando numa visão de mundo que contemplasse aquilo que a narrativa do filme propunha. Ao recolher informações sobre as aspirações artísticas e sobre a disponibilidade de ajudar os fugitivos comunistas, bem como a ansiedade por resolver rapidamente a perigosa missão em que se colocaram “Getúlio” e “Lilian”, pude

formar uma imagem mental do percurso do personagem e deixar que os conflitos se fizessem presentes em minha sensibilidade, ao mesmo tempo buscando uma postura ativa e vulnerável que deixasse ver tudo aquilo que acontecia no mundo interior do personagem. Assim como em *Linha de Passe*, ver a fragilidade e a força de “Getúlio” também significava ver minha própria força e fragilidade.

3. Organicidade em *Cambaio* e *R&J de Shakespeare*

3.1 *Cambaio [a seco]*

Cambaio é uma peça de teatro escrita por Adriana Falcão e João Falcão. A primeira montagem estreou no Sesc Vila Mariana em 2001 com dezoito artistas no elenco, contou com músicas de Chico Buarque e Edu Lobo e teve direção musical de Lenine.

Cambaio [a seco], a montagem de que trato nesse estudo, estreou em 2012 no Sesc Pompeia em São Paulo, capital, onde cumpriu curta temporada de seis apresentações. Em seguida, realizou uma apresentação no Teatro CETIP do Instituto Tomie Ohtake, também na capital de São Paulo, no dia 12 de junho do mesmo ano. O elenco, dessa vez, contou com apenas três atores: eu no papel de “Rato”, Guilherme Gorski como o “Cara” e Mayara Constantino como “Bela”. Os músicos do coletivo musical “5 a Seco” foram os responsáveis pela performance das canções e direção musical. O nome *Cambaio [a seco]* foi um trocadilho com o fato do elenco da peça ser enxuto e, ao mesmo tempo, um trocadilho com o nome do conjunto musical.

A peça retrata um triângulo amoroso entre “Rato”, um cambista com ingressos para um show do “Cara”, o artista, e “Bela”, a fã. O enredo mostra “Rato” acordando de um sonho em que era o “Cara”, para em seguida se encontrar com “Bela” e se apaixonarem. Passa então, num corte, para o “Cara” acordando de um sonho em que era o “Rato” conhecendo “Bela”. Em um segundo corte, “Rato” acorda novamente: dessa vez sonhou que era o “Cara” sonhando que era “Rato”. Se reencontra com “Bela” e repete a dinâmica do primeiro encontro, oferecendo o último ingresso para o show em troca de um beijo. Tudo isso para, ao final, se encontrar frente a frente com o “Cara”, discutirem a respeito do amor de “Bela” e se acertarem com a posição de que, independentemente de serem “o” escolhido da garota, desejam felicidade e sorte àquele que acordar ao seu lado, caso tudo não passe de um sonho.

A estrutura narrativa da peça original e o texto a que tivemos acesso continham algumas lacunas, especialmente com relação ao desfecho, o que levou Rafael Gomes, diretor da montagem de que participei a fazer algumas adaptações, contemplando os músicos do “5 a Seco”, a cantora Tatiana Parra nos vocais das músicas com eu-lírico feminino e um elenco de apenas três atores. A peça se tornou uma *peça-show* e, apesar da curta temporada, teve uma excelente adesão do público, o que fez com que abrissemos uma sessão extra no último dia da temporada no Sesc Pompeia.

Esse será o primeiro espetáculo teatral a ser abordado e buscarei encontrar as questões relativas à interpretação para o teatro foram mais marcantes, notadamente no que toca à qualidade da *organicidade*. Para tanto, em primeiro lugar, abordarei a questão sobre o processo de criação.

3.1.1. Processos diferentes: tudo precisa estar pronto e tudo pode mudar.

O processo de trabalho nos espetáculos de teatro de que trato neste estudo são bastante diferentes daqueles que abordo em cinema. Isso significa que, tanto nos ensaios quanto no momento de

apresentação do trabalho, existem diferenças quanto aos ensaios, quanto à natureza criativa, quanto à energia impressa na atuação e quanto à expressividade que nasce a partir das trocas com o público.

Entrei em *Cambaio [a seco]* a partir de um convite do diretor, Rafael Gomes, seguido de uma leitura do texto em conjunto com os músicos do “5 a Seco”. A leitura serviu para que toda a equipe se conhecesse e, no meu caso, para ouvir os dois outros atores com quem eu contracenaria pela primeira vez: Mayara Constantino e Guilherme Gorski. Apesar de saber que existiam três personagens (Bela, Cara e Rato) e que cada um “vivia” nos sonhos um do outro, o texto a que tivemos acesso estava incompleto e, suponho, cenas foram criadas na própria montagem do espetáculo original, num processo mais prático e intuitivo do que sistematizado dramaturgicamente. O texto que nos chegou deixava em aberto determinadas questões, especialmente com relação ao desfecho da história: continuavam num eterno sonho, aparecendo uns para os outros? Acordavam e se encontravam os três? “Cara” e “Rato” eram o mesmo, finalmente? Enfim, questões que, em nossa montagem, foram respondidas num desfecho simples: após o pacto entre “Cara” e “Rato” de cuidar de “Bela”, os personagens masculinos dormem, com o sono embalado pela personagem feminina.

Esse fim tampouco foi definido a priori, mas com o avanço dos ensaios, assim como a descoberta dos arranjos e a definição da ordem das canções se deu ao longo do processo de trabalho. Além da direção musical, diversas interações entre nós, atores, e os músicos do conjunto “5 a seco” foram sendo criadas ao longo dos ensaios, incorporando brincadeiras, gestos e diálogos que o texto originalmente não apresentava.

A montagem teve a seu favor a organização do diretor, Rafael Gomes, que logo definiu um cronograma de ensaios e manteve uma metodologia passo-a-passo para levantamento das cenas e das referências para os personagens de forma que criássemos um universo comum: um arquivo com inspirações que nos aproximassem do espetáculo ainda em devir.

O processo de ensaios criado foi bastante objetivo e culminou com um final de semana prolongado e imersivo em um sítio em Itapetininga chamado “Gargolândia”, que consiste em um conjunto de casas antigas e um estúdio musical. Essa imersão permitiu que o espetáculo ganhasse consistência dramática e musical, uma vez que saímos desta imersão tendo conseguido completar um ensaio geral, tanto das músicas quanto das cenas.

Os principais desafios a respeito deste espetáculo foram: dar concretude física ao texto, descobrindo as movimentações cênicas que permitissem mais clareza e simplicidade tanto na relação entre os atores-personagens quanto na relação com o público; tornar natural a estrutura poética do texto; criar dinamismo para informações que se repetiam ao longo do espetáculo; descobrir e definir uma partitura de ações expressivas para cada personagem. Entendo que estes desafios estão ligados à qualidade da *organicidade*, ainda no caso de um espetáculo não naturalista como *Cambaio [a seco]*. *Organicidade* entendida aqui não como naturalidade em cena, mas como a capacidade do ator de equilibrar os elementos técnicos e a comunicação com o público, traduzindo as escolhas de linguagem em concretude física de forma precisa. Esse entendimento de *organicidade* se aproxima muito do que Ferracini (2005) busca definir.

Acredito que o primeiro aspecto quanto à aproximação daquilo que entendo por *organicidade* seja o da comunicação com o público: se trata de ter consciência de que, de alguma forma, no teatro, além de dialogar com os companheiros de cena, se divide o aqui-agora com o espectador. Essa informação me levou a produzir uma série de transformações com relação à atuação para cinema, ou seja, tendo em mente que o público participa da peça assistindo, considereei que eu não poderia somente criar uma partitura e repeti-la; mais do que isso, minha tarefa era permitir que o público acompanhasse tudo aquilo que eu poderia comunicar por meio do corpo. É deixar que se tornem físicos os impulsos e informações referentes à história e ao personagem frente ao público. É permitir que o instante em que

se atua seja atravessado por tudo que acontece no espaço onde acontece a cena: palco e plateia. Isso não significa mudar a partitura de ações, não significa interagir deliberadamente com o público, nem fazer a peça com alguma mudança específica como andar entre as poltronas da plateia ou interagir com cada espectador diretamente. Do meu ponto de vista, essa consciência de que o público divide o mesmo lugar que o ator implica na clareza de que há significado e sentido em tudo que o ator escolhe fazer, não só nos gestos mas também na forma como se permite que estes sejam observados, na forma como outras sensações, incontroláveis, acontecem no corpo e na mente enquanto a peça acontece.

Yoshi Oida (2007) retoma a importância dos exercícios diários como preparação para a performance frente ao público:

Podemos igualmente utilizar essa técnica no dia-a-dia. Vamos imaginar que estamos no palco e pessoas estão nos observando. É claro que não precisamos interpretar nenhum personagem, ou fazer algo absolutamente fantástico. Somos apenas nós mesmos, naturais. Conforme fomos nos habituando a isso, provavelmente iremos perceber que nossa consciência começará a mudar. Permaneceremos despertos para o mundo exterior, e não ficaremos totalmente perdidos em nossas atividades. Quando 'atuamos' desse jeito, somos completamente nós mesmos e, ao mesmo tempo, estamos atentos para nossa auto-observação (...) o corpo aprende alguma coisa quando percebe que está sendo 'observado'. Isso não é narcisismo ou exibicionismo, e nosso próprio corpo simplesmente fica acostumado a ser observado. Sendo assim, quando estamos realmente de frente a um público real, nosso corpo já está habituado a isso, de modo que não seremos surpreendidos por situações inesperadas e aterrorizantes. (OIDA, 2007, p. 45-46)

Importante reforçar que esse exercício de imaginar-se frente ao público no dia a dia não significa atuar na vida de forma afetada ou diferente daquilo que se faria normalmente. Implica em ganhar a consciência e a experiência de que o corpo produz significados e sentidos a serem decifrados pela plateia; e que essa comunicação com quem observa se potencializa na medida em que for precisa, concisa, clara. Essa forma de estar, imaginando que há um espectador observando, demanda uma disponibilidade de auto-observação grande para rever os próprios hábitos e modos de ser. Se por um

lado não é exatamente a mesma postura que mencionamos anteriormente como “monitoração”, uma vez que a monitoração não pressupõe que alguém está observando, ela age no mesmo sentido: perceber todo o material interno disponível para a cena, as transformações que ocorrem quando nos sentimos observados, as respostas automáticas do nosso corpo a uma série de situações novas.

A consciência de que plateia e palco compartilham o mesmo aqui-agora me parece bastante concreta: no caso de *Cambaio [a seco]* a ação da peça transcorria a poucos metros de distância da plateia. Estávamos juntos. Isso não quer dizer que não seja necessário imaginar e concretizar expressivamente em gestos, palavras e sensações todo o enredo fictício em que a peça acontece; pelo contrário, exatamente por acontecer no mesmo lugar, torna-se necessário ter consciência da expressividade das minhas ações para que também as pessoas assistindo possam entender, sentir ou ao menos acompanhar aquilo que acontece em cena.

Me pergunto ainda por que não poderia chamar de *transparência* a essa qualidade da atuação no teatro. Por que é preciso que se diferencie estas duas qualidades, *transparência* e *organicidade*, em função do meio em que acontecem? Seriam diferentes só em função do meio? Por que é preciso nomear diferente? Algo mais muda além do nome?

Entendo que sim, mudam outras características além do nome, conforme busco demonstrar com esse estudo. O suporte no filme, como já apontei no início, tem como mediadores a câmera, a lente, o olhar do diretor, a mise-en-scène, a montagem, a tela onde o telespectador assiste ao resultado do que foi gravado. A *organicidade* leva em consideração a comunicação e a presença da plateia. No caso do cinema, onde a comunicação é voltada para os parceiros de cena e não há uma plateia em presença, as contingências são diferentes e a expressividade muda.

Tomando como base minha própria experiência, percebo que primeiramente muda a ação vocal. Se no teatro, especificamente no caso de *Cambaio [a seco]*, foi necessário que a plateia escutasse aos

atores e músicos (e creio que isso é importante apontar, uma vez que podem existir espetáculos ou cenas onde deliberadamente a plateia não escuta o que dizem os atores). A emissão vocal precisou ser tal que chegasse aos ouvidos do público como um todo. Ainda que usássemos microfones e, portanto, a projeção vocal não fosse a única forma da palavra/texto chegar aos ouvidos da plateia, da mesma forma, a ação corporal precisava ser percebida como um todo. Essa comunicação aberta com o público leva a determinadas escolhas e a sensações diferentes do trabalho no cinema, onde não há espectadores imediatos e, portanto, a captação do som e da imagem é o principal resultado a se produzir no *set* de filmagem.

Além da diferença na mediação que gera diferenças na própria natureza das duas artes, cinema e teatro, existe numa apresentação teatral uma relação entre ator e público diferente da filmica. Independentemente de como sejam os modos dessa relação, ela está dada e é um dos elementos com os quais os artistas precisarão se haver. Em *Cambaio [a seco]*, entendo que havia uma comunicação muito clara com a plateia no sentido de que o espetáculo precisava dessa relação e dessa troca. Renato Ferracini (2005) entende a *organicidade* como uma força desenvolvida pelo ator teatral que permite que uma série de fatores relacionados à técnica e à espontaneidade em cena sejam monitorados: ele não separa estas duas qualidades, técnica e espontaneidade, como elementos estanques, mas os vê como frutos de um mesmo ramo, como faces de um mesmo corpo. Ao mesmo tempo, a obra artística está localizada em um espaço entre público e artista, uma *zona de arte*:

Mas no caso do trabalho de ator esse “depois”, ou essa “última pincelada” não existem, pois o ser de sensação vai sendo criado nessa fusão corpo cotidiano/*corpo-subjétil* no momento da própria fruição da obra. Seu suporte se desvanece e somente existe no momento do Estado Cênico, no momento em que o ator (enquanto obra e criador), o espaço e o espectador estão, conjuntamente, gerando uma espécie de *zona de arte*. E talvez aqui esteja o ponto: *a independência do ser de sensação talvez esteja nessa zona de arte*. Se assim for, podemos dizer que o ser de sensação de um

corpo-subjétil não está localizado em um ponto ou um suporte material específico, mas se localiza em um espaço virtual, porém real, dentro ou através da própria ação de vetorização e transbordamento do corpo cotidiano em *corpo-subjétil*. (FERRACINI, 2005, p. 122)

Ferracini se refere ao *corpo-subjétil* como o corpo integrado e expandido, corpo em arte, num espaço entre o objetivo e o objeto, entre o sujeito e o subjetivo, um corpo criativo. Creio que especificamente em *Cambaio*, foi preciso que essa *zona de arte* se instaurasse em função de aspectos relativos à sonoridade do texto, uma vez que este era apresentado em forma poética, com versos brancos mas definitivamente construídos com preocupação com relação à métrica e à melodia, sendo que essa métrica era uma das formas de contato com o público.

Tivemos diversos estímulos para iniciar o processo de criação, conduzidos por Rafael Gomes, diretor da montagem. Importante ressaltar a visão pessoal de Rafael a respeito da especificidade da linguagem teatral. Para o diretor, existe uma questão específica de sua própria geração (ele tem por volta de trinta anos) que cresceu assistindo e vivenciando a linguagem audiovisual, seja nas telenovelas, nas séries ou no cinema. Essa vivência o fez crer que o terreno do realismo é o audiovisual:

No sentido de que nada vai dar conta do realismo, melhor do que o cinema faz. O realismo, o hiper-realismo, o realismo fantástico, o super-herói, o realismo inventado, né? Todos esses realismos, do que o cinema, do que a série de TV, do que a novela - para quem gosta da novela. Então você chega no teatro e fala assim: o que eu vou fazer aqui? Tentar reproduzir uma lógica de realismo? Que nunca vai se dar com tanta potência quanto se dá no cinema. Tem peças que sim. Se você for ver “Wicked” é isso que eles estão fazendo, reproduzindo no teatro o mesmo realismo fantástico que um filme de super-herói, ou um filme do “Mágico de Oz”, com a mesma grandiloquência. E esse é o lugar de onde eles operam: do espetáculo grandiloquente. Mas em geral, pra mim diz assim: “Bom, como eu vou trazer o realismo pro para o teatro?” (GOMES, 2017. Anexo p. 168)

A resposta continua na sequência: ao não se enxergar como um diretor com um método ou uma pesquisa que permita uma depuração de linguagem de seus espetáculos, Rafael se abre para o que possa

surgir ou aparecer em função dos estímulos e, assim como Ugo Giorgetti, escolhe o ator especificamente para aquela personagem e, em seguida, passa por um processo de estímulo e negociação quanto ao que pode lapidar dentro daquele processo:

A questão da encenação em si, eu nunca tenho uma... é raro eu ter uma concepção do que o ator tem que fazer em cena, nesse sentido “bobwilsoniano” aí. Nem é, como marca, como marca nunca. Como marca é totalmente vivo. Porque como marca o cenário vai pautar, muito. Na medida em que eu procuro fazer encenações sempre muito imbricadas com a cenografia. Isso que eu e o André [Cortez, cenógrafo do espetáculo] chamamos de “cenário vivo”. Então um “cenário vivo” pressupõe atores vivos. Você nunca vai sentar na mesa, tomar um copo d’água, levantar, caminhar até a janela, falar o texto, voltar e sentar. Isso não existe. Para mim, para uma peça que eu esteja fazendo, mesmo que ela seja realista, numa sala de jantar. Pelo menos é isso que eu penso hoje. Pode ser que daqui a 10 anos eu esteja fazendo peça com sofá. Papel de parede, cortina. Aí você me dá uns tapas na cara e fala “Ei!!”. (GOMES, 2017. Anexo p. 167).

Dessa forma Rafael conduziu os ensaios de *Cambaio*: plantando pequenas sementes que dessem subsídio aos atores para iniciarem sua própria pesquisa. As primeiras sementes foram plantadas por meio da busca por imagens de referência, relacionadas ao personagem de cada ator.

3.1.2. A poesia inspira sonoridade e partitura

Os primeiros ensaios consistiram no levantamento de referências para o universo do espetáculo, para a montagem e para os personagens que cada ator interpretaria: assistimos aos filmes “Waking Life” (2001) e “Mon Oncle” (1958), como referências para o universo de *Cambaio [a seco]*; e cada ator ficou responsável por trazer imagens (fotografias e ilustrações retiradas da internet, de revistas ou livros) que se relacionassem com seu personagem. No meu caso, as imagens escolhidas estiveram relacionadas a diferentes universos que divido em basicamente dois grupos: 1) **o vendedor**: Eike Batista, Cambistas, Operadores da Bolsa de Valores, Silvio Santos; 2) **o deslocado**: Carlitos

(personagem de Charles Chaplin), os Trapalhões (especialmente Didi, personagem de Renato Aragão), palhaços em geral, Sérgio Mallandro.

Esta divisão em dois grupos foi feita para esse estudo, uma vez que, à época, não me interessava esmiuçar o porquê das escolhas tanto como hoje: foram imagens que, nas buscas pela internet, me causaram impressão e, com uma lógica muito própria (comparar um cambista de ingressos a Eike Batista?), contribuíram para a criação de uma partitura de gestos significativos da personalidade do personagem “Rato”, especificamente.

Assim como a poesia e sua sonoridade eram aspectos determinantes do espetáculo, estas imagens que trouxemos (Eike Batista, Os Trapalhões, Cambistas, etc.), inspiraram a composição de gestos específicos, relativos a cada personagem. Para Rafael Gomes, era preciso que se resolvesse a equação do “como esses personagens concretizam este texto fisicamente”. As imagens que inspirariam as partituras existiam para, justamente, trazer novas possibilidades ao vocabulário dos atores e para que começasse a surgir essa concretude, essa visualidade necessária à montagem:

É um mendigo como fábula. Esse cara fala em verso direto para a plateia, abre a peça num monólogo enorme que estrutura as regras espirais e circulares desse universo. Então a minha preocupação era: “Como você vai fazer isso? Como você vai executar isso?”. Não exatamente o que o seu “Rato” está pensando, sentindo como relação causal, num sei quê da psicologização. Não era, não tinha. Tem psicologia, mas não era o ponto. Então para mim, a questão era botar você, vocês, em ação para ir descobrindo esse modo de agir e ser em cena. Eu lembro de ter te mostrado umas coisas do Jaques Tatit por exemplo. Você lembra disso lá na fazenda? Porque o Monsieur Roillot é um personagem que não fala. Ele só se faz na ação: em como ele interage com o que ele observa. O “Cambaio” é a coisa mais perto que eu já fiz, assim, do Clown. O “Rato”, de fato é, sim, mesmo que numa relação distante de um palhaço, em alguma medida. [...] Por exemplo, olha que espectro. Do Didi ao Roberto Justus, você me trás essa imagem sem necessariamente, num primeiro momento, saber que você vai ter que incorporar aquilo ou imitar aquilo ou se colocar em situação para exatamente isso: onde é que você, ao fazer o Roberto Justus, mesmo que seja uma mimese de uma imagem estática, você... também, é muito básico isso, mas também muito vivo. Onde é que você adquire um gesto que seja, que não é seu. Uma mão. Um olhar que não é do seu repertório, que você não tem sistematizado dentro de você na sua cartola de truques. [...] Mas então tinha essa

intenção sim, objetivada, de se criar mais do que uma partitura propriamente, mas de criar um modo de existir para esses personagens tipos. Esses personagens de alguma maneira tipificados. E até porque eles são tipos, para que eles não fossem estereótipos. Eles não ficassem chapados na primeira ideia. É muito fácil virar caricatura um personagem como o Rato. (GOMES, 2017. p. 173)

Podemos pensar que essas imagens corporais serviram em dois sentidos: tanto como meio para que nós, atores, encontrássemos uma expressividade para o personagem, quanto como possibilidades visuais para que o diretor pudesse traduzir em ação como a peça seria contada. Esses gestos serviram como fonte de partitura para diferentes momentos do espetáculo como, por exemplo, o trecho que segue:

Agora eu não sonho só que eu não sou eu.
Agora eu dei pra sonhar que eu sou ele sonhando que sou eu sonhando que sou ele.
Só falta agora eu acordar daqui a pouco e descobrir que isso daqui também é um sonho. (FALCÃO, 2001, p. 23)

Enquanto repetia os pronomes “eu” e “ele”, eu realizava os gestos característicos de “Rato” (acenando com o último ingresso na mão) e Cara (cantando com um microfone imaginário em frente à boca). Esse jogo, apesar de simples, dava corpo à ação vocal e os gestos, por conterem significado e se inserirem na linguagem poética do espetáculo, se integravam a uma ação que dava diversas possibilidades de escolha quanto a suas marcações.

Apesar de parecer uma apropriação gestual um tanto artificial de imagens de referência, no ponto do trabalho em que foi executado, esse exercício permitiu que houvesse uma apropriação dos gestos já com certas qualidades físicas dos personagens e, portanto, não se tratava apenas de uma cópia. Essa apropriação de gestos aconteceu propositalmente de forma distanciada (ao imitar deliberadamente as características de um personagem) e também de forma a realmente encarnar/corporificar o gesto, ao preencher as imagens estáticas com intenção dramática, relacionada a cada cena, especificamente. Ao

experimentar gestos que não faziam parte do meu vocabulário e ao repeti-los, encontrando momentos do texto em que poderiam se integrar por aderirem ao significado ou se oporem a este, uma partitura de movimento foi sendo tecida, o que levou a uma composição dinâmica e divertida de ação vocal e física. A questão da *organicidade* enquanto desenvolvimento de uma habilidade para orquestrar em si mesmo uma série de informações, ações e impulsos enquanto ator está aqui colocada, na criação de uma partitura vocal e corporal. Ao se iniciar na etapa dos ensaios, com a repetição de gestos, movimentos e ação vocal, a ação *orgânica* se transporta para a cena frente ao público com mais facilidade e “confiança”, permitindo que durante a performance, minha atenção se concentrasse em fluir com o momento, com a plateia e com os colegas atores e me protegendo de questionar aquilo que estava fazendo, deixando que o intelecto ou a insegurança drenassem a energia cênica.

Além da questão imagética, do meu ponto de vista, o personagem “Rato” representava diferentes papéis: era, ao mesmo tempo, personagem e “apresentador” da peça, uma vez que tinha o papel de apresentar à platéia o mecanismo narrativo de “acordar” do sonho, contando toda a sequência lógica que o levava a estar na frente do show do “Cara”. Esse longo solilóquio inicial dirigido à plateia, em linguagem poética, introduzia o espectador ao mundo fictício que se descortinava.

Toda vez eu acordo nessa parte
 Exatamente nessa.
 Nessa exata parte do sonho.
 E toda vez eu penso:
 Toda vez eu acordo nessa parte, exatamente nessa, nessa exata parte do sonho.
 E toda vez eu penso que toda vez eu penso isso.
 E penso:
 Porque é que agora toda noite eu durmo e sonho que sou ele?
 Porque é que eu sonho com esse cara toda noite meu Deus?
 Logo eu que não tou nem aí pra nada disso.
 Logo eu?
 O único do planeta que não daria o muno pra viver naquele mundo.
 Então porque é que toda noite eu sonho que eu tou lá?
 No mundo do cara
 No lugar dele.

Há quantas noites já?
O quê?
Que eu sonho com isso?
Sei lá!
Quase um ano de noite eu penso.
Pelo menos trezentas.
Trezentas noites sonhando esse sonho.
Ninguém sonha outra coisa no mundo desde que o cara anunciou esse show:
A noite do Dia Nenhum.
A do cara.
A noite do Dia Nenhum.

Mas eu?
Quantos dias?
Até eu?
Ainda faltam pra noite do show, quantos dias?
Eu não estou nem aí pra essa noite.
Há quase um ano faltavam trezentos.
Cinquenta faltavam faz tempo.
Quase dois meses parece.

Acordei mês atrás e pensei faltam trinta acordei outro dia pensei faltam vinte
mas dias depois acordei pensei não.
Faltam dez.

E eu não tou nem aí pra esse dia.

Faltam quantos?
Hoje.
Dias.
Quantos faltam
pra noite do show?
Quantos dias faz que faltavam dois dias?
Dois.
Dias.
Dois.
Eu não tou nem aí pro seu som!

Dois
Dias menos dois.
Dias é igual
Chegou.
É o dia.
Da Noite do dia Nenhum.
(FALCÃO, 2001, p. 5-6)

A linguagem poética da peça oferecia diferentes possibilidades expressivas que, no entanto, não prescindiam de um trabalho profundo de mesa, dividindo o texto em partes menores e identificando os principais movimentos dramáticos do espetáculo.

Cambaio não foi escrito como um texto realista/naturalista: João e Adriana Falcão utilizaram este modo de escrita poético, com recursos de linguagem cheios de possibilidades melódicas, como se pode ver no texto abaixo:

Lotação esgotada esse é o último camarote de luxo escolhido a dedo localização excelente nem muito atrás nem muito na frente direito a pipoca coca e cachorro quente o preço é salgado infelizmente não aceito cartão quer ir em frente? (FALCÃO, 2001, p.10)

Assim como com relação às imagens, com o texto havia a possibilidade de aproveitar a poesia a favor da expressividade dos personagens. Uma das inspirações para este trecho especificamente foi a fala dos vendedores de balas ou revistas de palavras cruzadas dos trens metropolitanos paulistanos. O sentido daquilo que é dito é repetido tão exaustivamente que o significado fica prejudicado pela falta de uma melodia lógica. Assim foi feito do “anúncio dos ingressos”: a ação vocal ganhou acentos deslocados que, pela própria estranheza, causavam curiosidade. A falta de pontuação em *Cambaio [a seco]* não é uma falha, mas uma proposta dos autores que oferece aos atores a liberdade para escolhas como a deste trecho. A poesia presente na peça – e suas possibilidades – foi justamente uma das qualidades que atraiu Rafael Gomes a querer concretizar esse projeto:

A sensação que eu tinha do texto e depois quando a gente reviu pra fazer é de que ele tinha um sentido poético: não que a poesia seja só superfície, acho que a poesia ela é vertical muitas vezes, mas é que nesse caso ela tinha um sentido poético de linguagem, puramente falando, ele é todo estruturado quase em rimas, quase em versos, em versos, se a gente pegar o texto no papel ele é versificado, então isso tinha uma lógica de sonoridade, de ritmo e desse sabor poético mesmo, de como as

palavras, de como o público ao ouvir o texto, de alguma maneira epidermicamente está entendendo a organização das palavras no espaço. Não é pelo sentido, é pelo som, é pela rima, é pelo ritmo, é pela cadência: música. (GOMES, 2017. p. 165 anexo)

Desta forma, dos aspectos poéticos e formais de *Cambaio* ergueram-se bases para toda a criação da relação dos personagens com o texto e da criação de uma expressividade coerente com a proposta dramatúrgica.

3.1.3. Em cena, só ser

Enfrentei uma dificuldade específica ao escrever sobre o momento de pisar no palco defendendo este espetáculo, ao mesmo tempo parecida e oposta à de “Dinho” em *Linha de Passe*. Se no filme o desafio estava no desgaste emocional pela dor e pela rigidez e a atuação exigia que se reduzisse ao menor denominador comum tudo que o personagem vivia para, em sua concisão, revelar sua potência, em *Cambaio*, “Rato” só existia na plenitude. Não existem muitos porquês verticais em *Cambaio*: o universo do sonho, da porta do Show e da afeição entre “Rato”, “Bela” e “Cara” nascia e se encerrava sem muitas explicações, a não ser o prazer da brincadeira, de compartilhar aquela história e de viver esse sonhar-acordar de “Rato”, “Bela” e “Cara” em uma cena que se repetia com diferentes dinâmicas. O aspecto de fábula, como Rafael Gomes aponta, situa a peça em lugar nenhum e destes tipos não se pergunta de onde vem ou para onde vão. Isso tudo me dava a sensação de que, uma vez iniciada a peça, se alguém (eu inclusive) questionasse o porquê daquilo tudo, não nos restaria resposta a não ser: pelo prazer de estarmos aqui.

Assim, era preciso sustentar esta sensação de prazer que, para mim, por modos de ser muito próprios, era desafiadora: afeito à investigação da personalidade (com formação em psicologia), o obstáculo a vencer em *Cambaio* era justamente essa necessidade de explicações e de embasamentos de

que o espetáculo simplesmente prescindia. Em outros termos, deixar o intelecto de lado e entregar-me ao fluir. Nos momentos em que alcançava esse desapego dos porquês, me sentia alinhado com o público e com “Rato”; naqueles em que perdia essa sensação, sentia a minha potência no espetáculo diminuir. Novamente, a riqueza da experiência se dava inclusive porque nas cenas, justamente pela simplicidade da peça, era fundamental essa disponibilidade para o prazer e para o jogo. Cabe perguntar: o que está em jogo para, em cena, encontrar essa qualidade de plenitude? Não deveria ser sempre assim no caso da atuação? O ator não deveria se preparar antes para se lançar no momento da performance com confiança naquilo que ensaiou?

Apesar de parecer óbvio que a resposta seja positiva para estas duas últimas perguntas, nem sempre a plenitude é realmente possível. Tampouco é efetivamente plenitude o que eu experimentava em cena, inclusive porque aqui entra uma outra pergunta: Como se treina estar pleno no que se deve fazer? Existe esse treinamento? Em cena e fora de cena, existem práticas que levem ao alinhamento entre mente, corpo e aqui-agora?

Já mencionei aqui algumas formas de ampliar o contato consigo mesmo e a capacidade de monitoração da própria vivência. Penso que, em primeiro lugar, cabe retornar à questão que Stanislavski coloca com a Concentração da Atenção. De alguma forma, treinar a atenção é uma forma de poder voltar ao momento presente por meio do contato com a própria respiração e à propriocepção em geral. Da mesma forma, ser capaz de sustentar as sensações que aparecem ao apaziguar a mente é uma das chaves para sustentar essa plenitude que não tem a ver com conforto, mas com inteireza.

Como isso se relaciona com a *organicidade* no teatro? Entendo que a potencialidade do ator, além dos aspectos técnicos e da disponibilidade emocional, reside também no entendimento das características de cada texto e do que sustenta o espetáculo para que possa chegar à platéia. No caso de

“Cambaio”, um dos pilares era esse desprendimento e essa habilidade de sustentar o jogo-fábula que o texto propunha.

3.2. R&J de Shakespeare – Juventude Interrompida

R&J de Shakespeare – Juventude Interrompida é uma adaptação de *Romeu e Julieta*, de William de Shakespeare por Joe Calarco, com tradução de Geraldo Carneiro. O espetáculo foi encenado por quatro atores homens que interpretam todos os personagens, dando vida ao clássico Shakespeareano. A montagem de que participei cumpriu temporadas na capital do Rio de Janeiro e no teatro do Sesc Belenzinho, em São Paulo, capital, antes que eu fizesse parte como ator. O espetáculo teve como elenco original João Gabriel Vasconcellos, Pablo Sanábio, Felipe Lima e Rodrigo Pandolfo. Durante a temporada no espaço do grupo de teatro Os Fofos Encenam, o elenco era composto pelos três primeiros atores e Ícaro Silva substituindo Rodrigo Pandolfo. Foi então que eu entrei no espetáculo: a agenda de trabalho de Ícaro, por conta de sua rotina em seriados da TV Globo, não permitia que estivesse presente na temporada paulistana e fui convidado por Pablo Sanábio a ler o papel de Julieta, em uma audição para a peça. Pablo conheceu meu trabalho ao assistir a *Cambaio [a seco]*. Em seguida à audição, fui selecionado para o papel.

A montagem tinha sido dirigida por João Fonseca e a produção estava a cargo de dois dos atores: Pablo Sanábio e Felipe Lima, junto à produtora Sevenx. A partir do momento em que fui selecionado para o papel até minha estreia decorreram exatamente três semanas (vinte e um dias). Neste período, ensaiei individualmente de segunda a sexta e em conjunto com os outros atores aos sábados e domingos, antes das apresentações, quando Ícaro Silva ainda podia interpretar “Julieta”. Foi minha primeira experiência na substituição de um ator em uma peça e o percurso foi cheio de desafios desde o início.

Romeu e Julieta é a tragédia do amor proibido entre dois jovens de famílias inimigas. A adaptação de Joe Calarco transporta a ação para um colégio interno, onde quatro jovens estudantes se reúnem numa determinada noite para ler a peça de Shakespeare. À medida em que a leitura avança, vemos desenrolar-se a tragédia cada vez mais realisticamente, até o final do espetáculo. A metalinguagem (uma peça dentro da peça) dá lugar à interpretação realista e a trama se desenrola frente ao público. Os elementos do cenário eram carteiras, cadeiras, régua, esquadros e lousas de giz, elementos comuns a um colégio interno. A direção de João Fonseca privilegiou o trabalho dos atores e o aspecto de jogo e brincadeira presente na linguagem teatral: com a ambientação da peça em um colégio interno, os objetos cênicos típicos do ambiente escolar ganhavam diferentes significados como máscaras, espadas e adagas. Os figurinos (terno e gravata), da mesma forma, se transformavam em saias (os personagens femininos amarravam os paletós na cintura), prendedores de papel se transformavam em brincos e, desta forma lúdica, os espectadores logo se acostumavam às convenções específicas que faziam do palco um salão de baile, faziam de uma mesa de estudos a sacada da mansão de “Julieta”, de um caminhar em círculo uma longa peregrinação entre cidades e de um lençol estendido no chão, o leito nupcial do jovem casal.

A trajetória de “Julieta” compreende uma transformação profunda: a personagem passa da adolescente prometida em casamento ao “Conde Paris” a uma garota apaixonada por um desconhecido. Em seguida, se torna esposa de “Romeu”, o adolescente descendente de uma família inimiga da sua. No desenrolar da trama, “Romeu” se torna o assassino de “Teobaldo”, primo de “Julieta” e é exilado. Da mesma forma, os pais da jovem a repreendem pelo romance proibido e ela se vê sem o apoio familiar e sem seu esposo. Só lhe resta tirar a própria vida, ideia da qual acaba sendo demovida por “Frei Lourenço” que orienta os dois amantes a procederem com um plano delicado: “Julieta” tomaria uma dose de uma poção que a faria permanecer adormecida, como se estivesse morta. Isso permitiria que ela

fosse enterrada e em seguida transportada por “Romeu” para Mântua, onde o jovem vivia no exílio. O plano sofre um revés uma vez que “Romeu” não recebe a comunicação de que Julieta está apenas adormecida e se suicida, acreditando que perdeu sua amada. “Julieta” acorda de seu sono artificial para encontrar “Romeu” morto ao seu lado e termina por tirar a própria vida com a adaga do mesmo.

A história passa de um alegre romance para um trágico desfecho a respeito da intolerância e do amor. Esses dois extremos deveriam ser tocados no decorrer do espetáculo e essa construção de climas foi um dos pontos cruciais para a interpretação de “Julieta”. A dinâmica ágil criada pelos atores e pela direção contava ainda com desenhos de luz e com um cenário elegante que ampliavam a apreciação estética dos climas do espetáculo.

Uma vez mapeado o panorama que se apresentava para minha entrada na peça, passamos ao processo de substituição. Com 28 anos à época, foi minha primeira experiência entrando em um espetáculo já montado e este processo aconteceu quando estava ainda em cartaz com *Cambaio [a seco]*. Ao todo, estive em cerca de 45 apresentações de *R&J de Shakespeare* ao longo de um ano: além da temporada em São Paulo, fizemos apresentações em Natal, Barbacena, Belo Horizonte, Ouro Preto, Salvador, Araçuaí, Curitiba, São João da Boa Vista, Campo Grande, Santos, Campinas, Santo André, Bauru, Botucatu, Rio de Janeiro, Brasília, São José do Rio Preto, Florianópolis e Indaiatuba. O sucesso da peça se beneficiou de uma excelente capacidade administrativa da produtora Sevenx, de Felipe Lima e Pablo Sanábio, que organizaram viagens com economia e em tempo curto. Só para se ter uma ideia, nos meses de maio e junho de 2012 estivemos em quinze cidades distribuídas em quatro regiões brasileiras. Esse ritmo intenso de apresentações em locais diferentes foi um diferencial neste processo e levou a um amadurecimento rápido da minha atuação como “Julieta”: embora o período de ensaios tenha sido curto, a vivência de diferentes teatros e diferentes plateias em um espaço curto de tempo foi muito rica.

Identifico que o processo de substituição ofereceu diferentes desafios: como “preencher” uma partitura previamente criada por outro ator com meu próprio sentido interno; como me aproximar do universo de uma adolescente apaixonada, “Julieta”; como encontrar espaço para também experimentar minha própria sensibilidade a serviço do papel não apenas reproduzindo a partitura já instaurada; como reproduzir com fluidez o desenho de movimento incrivelmente dinâmico do espetáculo; como vencer esses desafios com pouca direção e em pouco tempo (o diretor João Fonseca assistiu ao espetáculo ao final da temporada de São Paulo e o acompanhamento dos ensaios ficou a cargo dos próprios atores que contracenavam comigo).

O processo de ensaios, nesse caso, não se encerrou com a estreia. À medida em que houveram apenas três semanas para que se realizasse a substituição, ao longo das temporadas seguintes eu continuei pesquisando novos elementos que pudessem me auxiliar a encontrar a plenitude nesse papel. Importante atentar para o fato de que cada ator interpretava ao menos dois ou três personagens; portanto, além de “Julieta”, eu também fazia “Benvólio” e “Frei João”. Estes dois outros personagens, apesar de bastante ricos e cheios de possibilidades, não serão abordados nesse estudo, pois preferi abranger mais detidamente um dos desafios peculiares deste processo: interpretar uma mulher, uma adolescente, Julieta.

3.2.1. Primeiras Impressões

Apesar do espetáculo já ter cumprido uma temporada de sucesso em São Paulo, capital, eu não havia chegado a assisti-lo. Ao chegar à audição, tinha apenas a informação de que se tratava de *Romeu e Julieta* e que o personagem em questão era “Julieta”. Me encontrei com os atores que já participavam da montagem em um hotel no centro de São Paulo e fizemos a leitura de algumas das cenas. Senti que

nessa própria leitura, no restaurante do hotel, consegui, ainda que superficialmente, imprimir uma sensação de urgência e de arrebatamento que o texto pedia. Na mesma tarde me convidaram a integrar o elenco e, de posse do texto do espetáculo, fui assistir à sessão daquela noite para já me familiarizar com o que viria a fazer dali a três semanas.

Os desafios de substituir um ator que já faz um espetáculo são diversos: no caso desse processo, o principal desafio era o tempo. Três semanas, ensaiando apenas aos sábados e domingos, é um prazo curto para se ambientar e efetivamente entrar em cena para interpretar um personagem em uma peça de quase duas horas de duração. A urgência do processo, no entanto, me estimulou a realizar um estudo intensivo durante esse período para estar pronto para a estreia na data prevista.

Como o último, cronologicamente, dos quatro processos abordados nesse estudo, alguns elementos se repetem como, por exemplo, a pesquisa de referências, especialmente cinematográficas – como “Romeu + Julieta” (1996) de Baz Luhrman e “Romeu e Julieta” (1968) de Franco Zeffirelli –; e imagéticas como uma série de pinturas e esculturas buscadas na Web.

Ao mesmo tempo em que a pesquisa de referências servia ao propósito de inspirar e ajudar na criação de um universo imagético relativo à montagem, tive contato com uma excelente gravação da peça com o elenco original: essa gravação permitiu-me mentalizar cada pequeno trecho e movimentação que, como ator-personagem, deveria fazer para que a peça mantivesse suas marcações originais, algo difícil de memorizar apenas assistindo ao espetáculo ao vivo algumas vezes.

Além do tempo, o segundo desafio seria trabalhar sozinho: o elenco da peça vinha para São Paulo apenas aos fins de semana e, na semana da estreia, quando Pablo Sanábio teve disponibilidade para vir um dia antes, tive uma gripe tão forte que perdi esse precioso dia extra de ensaio. Assim, enquanto o trabalho de criação no teatro pode ser coletivo e com adaptações às peculiaridades de cada ator, no processo de substituição que vivi em *R&J de Shakespeare*, além do espetáculo já estruturado e

maduro, a peça exigia uma precisão implacável em ritmo e movimentação para funcionar. Todo o cenário era utilizado durante o espetáculo, ganhando diferentes sentidos e mudando inclusive de posição, numa coreografia da qual todos os atores participavam e na qual um elemento errado poderia por a perder o tempo-ritmo e a interpretação de todo o conjunto. Nos ensaios em que estivemos juntos, repassamos o quanto foi possível as cenas em que eu atuava e a própria estreia se transformou no ensaio geral, quando pela primeira vez tive a noção da peça como um todo. Cabe começar a questionar como encontrar a *organicidade* em condições tão adversas em relação a tempo e possibilidade de investigação de um caminho próprio, uma vez que a partitura já estava estabelecida.

A resposta que encontrei vem de uma palavra bastante incomum no universo teatral mas que mostrou-se precisa para a situação: rendição. Apesar dos múltiplos sentidos, como por exemplo “dar-se por vencido”, o sentido que encontrei para esta palavra está relacionado à confiança, à aceitação e à entrega. Está relacionado a entregar-se ao que está proposto, numa intenção de vencer as próprias resistências não pela força, mas pela entrega, pela disponibilidade de experimentar. Não fosse por essa postura, não acredito que teria sido capaz de me integrar ao espetáculo no tempo disponível. A rendição a que me refiro também se relaciona com a proposta do Método Feldenkrais que, por meio do movimento, permite identificar os limites e padrões musculares e de auto-imagem, gerando uma estimulação da consciência perceptiva e ampliando estes mesmos padrões a partir da investigação corporal e comportamental. O Método Feldenkrais propõe a aprendizagem de novos padrões também por meio de limitações ao movimento e pela segmentação de determinados movimentos em pequenas partes. Dessa forma, amparado por estes dois saberes importantes na minha formação, me senti apto a me apropriar de todas as propostas já determinadas pelo espetáculo e utilizar tudo que já existia (marcações, movimentação e partitura física) como estímulo para criar minha própria interpretação do processo.

3.2.2. Dividir para Conquistar

Como forma de me organizar e tentar otimizar o trabalho sobre o texto, dividi as cenas que compunham a peça, nomeando-as de forma a identificar rapidamente de que se tratavam e a que trecho se referiam. Esse procedimento é muito comum no início de um trabalho em teatro e é comumente chamado de “trabalho de mesa”. Esse procedimento permite ter uma visão panorâmica do percurso dos personagens e de seus estados e transformações interiores. Primeiramente me concentrei na personagem “Julieta”, especialmente porque é uma das protagonistas da peça e também porque se tratava de uma mulher, o que era, a meu ver, um desafio maior. Em seguida, busquei fazer o trabalho de mesa com ênfase em “Benvólio” (segundo personagem que interpretei na peça) e, por último, determinando algumas características para “Frei João” (terceiro personagem que fiz na peça) para diferenciá-lo dos outros dois. Como já mencionei anteriormente, neste estudo pretendo me debruçar no trabalho sobre “Julieta”; portanto, isso se dará também com relação ao trabalho de mesa.

Maria Knébel (1996), atriz, pedagoga e diretora que trabalhou diretamente com Stanislavski, relata uma mudança do panorama de trabalho do encenador russo. A mudança se embasou na percepção de que o trabalho de mesa levava a uma postura demasiado passiva nos atores, como se esperassem que o diretor os guiasse pelos mistérios e escolhas principais do texto. Embasou-se também na percepção intuitiva de que existe uma união entre físico e psíquico:

Stanislavski partia do pressuposto de que a direção de uma peça é fundamentalmente uma análise da via psíquica da personagem. Sentado em uma mesa o ator sempre olha o personagem de fora e por isso, quando começa a atuar, sua atividade física se torna sempre difícil. Resultava uma separação artificial entre o lado físico e o psíquico da vida do personagem nas circunstâncias dadas da peça. Ao afirmar que a linha ininterrupta de ações físicas, ou seja, a linha da vida do corpo humano, ocupa

um espaço enorme na criação do personagem e provoca o aparecimento da ação interna, da vivência, Stanislavski levava os atores ao entendimento de que a união entre a vida física e a vida anímica é indissolúvel e, como consequência, em um processo artístico, não se pode separar os comportamentos internos e externos de uma pessoa. É preciso que desde o princípio o ator saiba que vai analisar a obra a partir de sua ação, que depois da dissecação lógica da peça, que Stanislavski chamava de 'prospecção racional', o diretor vai propor que entrem no espaço cênico, que levem a cabo sua ação em uma situação concreta. (KNÉBEL, 1996, p. 21 tradução minha).¹¹

Da mesma forma que Stanislavski, entendo que uma das formas de me estimular para que eu fosse capaz de interpretar Julieta foi mesclar o trabalho de mesa e o trabalho em cima das ações físicas no espetáculo. Isso significou dividir as cenas e criar uma imagem clara do percurso da personagem para, em seguida, trabalhar o texto imaginando as ações e os deslocamentos no espaço que a partitura do espetáculo já havia delimitado.

Cabem aqui alguns questionamentos a respeito dos desafios relativos à partitura física especificamente. A peça contava com uma partitura muito bem definida para cada ator, com movimentos, ações, ações vocais, gestos, pausas e andamentos que se relacionavam como um todo com as escolhas estéticas do espetáculo e que foram formalizados para que a história fosse transmitida com sua maior potência. A entrada de um ator diferente em qualquer um dos papéis não dava margem a que esta partitura se alterasse, pois cada pequeno gesto se relacionava com o todo do espetáculo.

¹¹ Stanislavsky partía de que la dirección de una obra es fundamentalmente un análisis de la vida psíquica del personaje. Sentado ante la mesa el actor siempre miraba al personaje desde afuera, y por eso, cuando comenzaba a actuar su *actividad física resultaba siempre difícil*. Se creaba una separación artificial entre el lado físico y el psíquico de la vida del personaje en las circunstancias dadas de la obra./Al afirmar que la línea ininterrumpida de acciones físicas, es decir, la línea de la vida del cuerpo humano, ocupa un enorme espacio en la creación del personaje y provoca la aparición de la acción interna, de la vivencia, Stanislavsky inducía a los actores a que comprendiesen que la unión entre la vida física y la anímica es indisoluble y, en consecuencia, no se pueden separar en el proceso de análisis artístico los comportamientos interno y externo de una persona. / Es preciso que desde el principio el actor sepa que va a analizar la obra a partir de su acción, que tras la disección lógica de la obra a la que Stanislavsky llamaba “prospección racional”, el director le va a proponer entrar en el espacio escénico, que lleve a cabo su acción concreta. (KNÉBEL, 1996, p 21)

Essa característica da montagem me obrigou a ser muito preciso com relação à movimentação de “Julieta”: como obter precisão e, ao mesmo tempo, *organicidade* com relação a uma partitura e a ações que não tinham sido criadas por mim e cujas motivações tampouco me pertenciam como criador? Não havia uma resposta, nem tampouco tempo hábil ou espaço para questionar cada escolha feita pelos atores responsáveis. O meu processo foi, acima de tudo, uma mescla entre apropriação do texto e da forma de “fora para dentro”, buscando fazer antes e sentir depois e de “dentro para fora”, procurando entender e sentir para em seguida agir. A isso, se somou a ideia de entregar-me e experimentar as sensações de acordo com a movimentação, buscando menos procurar o percurso que eu faria e mais me entregar ao percurso que já estava posto.

Como se deu concretamente esta apropriação? Em primeiro lugar, como já mencionei, assistindo ao espetáculo ao vivo nos três finais de semana em que ele foi apresentado antes que eu tomasse parte no elenco. Ao assistir ao espetáculo repetidas vezes, desenhei a movimentação de “Julieta” em minha própria cópia do texto junto a cada cena, para que pudesse saber, nos ensaios individuais, por onde me movimentar. Esses desenhos, com setas e pequenas orientações como “anda para o fundo”, “pega a régua na carteira”, “levanta”, “senta”, “fala andando”, serviram como apoio para a memória e como mapa nos momentos de dúvida quanto às transições de cena e mudanças de posicionamento dos objetos cênicos. Em segundo lugar, por meio de uma filmagem da montagem com o elenco original, em uma apresentação em formato de arena no Sesc Copacabana, no Rio de Janeiro. Essa gravação, de boa qualidade, retrata a peça sob vários ângulos, cobrindo tanto a interpretação quanto a movimentação. Ao assistir ao registro repetidas vezes, fui tirando dúvidas com relação à partitura e pude atuar junto com a o que havia sido registrado, em frente à televisão, refazendo os percursos em minha própria casa. Esse procedimento, se por um lado me permitiu memorizar o percurso formal, ou seja, as marcações que eu deveria seguir, por outro lado não me alimentava com

relação aos impulsos interiores ou motivações mais profundas com relação a Julieta. Ao mesmo tempo que esse procedimento assegurou que eu cumprisse com o combinado, me apresentava um segundo desafio que era tornar significativos todos os gestos, ações e movimentações enquanto ficção.

Entra então um elemento chave para a concretização de toda a partitura de ações do espetáculo: a escuta do próprio corpo. Escuta enquanto abertura sensível, motora, proprioceptiva e emocional para aquilo que aparecia na investigação de “Julieta”. A investigação se resumia a: como poderia incorporar Julieta em sua trajetória a partir do meu próprio corpo e compor, junto com as motivações e transformações interiores, seus aspectos exteriores. Oida (2007) afirma sobre o trabalho corporal e das emoções:

Na vida real, é impossível isolar nossos hábitos mentais. Como a mente não tem uma realidade tangível, não podemos travar uma batalha com os hábitos mentais para mudar nossa maneira de pensar ou nossa visão de mundo. Do mesmo jeito, tentar ignorar uma emoção forte (como o medo ou o desespero) ou diminuir sua importância é muito difícil. Existem coisas que não mudam assim facilmente. Mas o corpo pode ser alterado instantaneamente. Podemos vê-lo, tocá-lo, trata-se de uma realidade tangível que nossas emoções e pensamentos não têm. E uma vez que o corpo esteja conectado com outros aspectos de nós mesmos, mudar o corpo pode mudar o resto. (OIDA, 2007. p.104-105)

Assim, reconhecendo a partitura corporal dos atores que fizeram Julieta neste espetáculo antes de mim e deixando que essa partitura corporal me sugerisse estados interiores, uma boa parte do trabalho foi se concretizando. O risco de uma mimesis apenas exterior também são abordados por Oida (2007):

Se trabalharmos apenas o exterior, isso se torna muito artificial. Nada surge de nossa interpretação. Está sempre vazia. Se cuidarmos demais da parte exterior da personagem – os gestos, o figurino, a maquiagem, a expressão -, a dimensão interior ficará frouxa. É como se tivéssemos feito uma bela embalagem mas sem nada dentro. Quando se abre, está vazia. O público não será mobilizado, uma vez que a embalagem não contém nada que interesse. Se, contudo, nos concentrarmos apenas

na parte interna, teremos outro problema. Uma vez que não exista uma estrutura ou técnica (a embalagem) que contenha a vida interior, não se pode ver nada. Torna-se algo tedioso e desorganizado. É preciso fazer uma embalagem interessante e nos assegurarmos de que existe ali dentro algo igualmente interessante. (OIDA, 2003, p. 104)

Reconheço que, nesse primeiro momento de contato com o espetáculo, priorizei o formato, muito em função da urgência para a estreia. Isso, se por um lado, permitiu que o espetáculo fosse realizado, por outro prejudicou minha performance em diversos trechos, especialmente os mais cômicos, como a cena no Baile de Máscaras entre “Romeu” e “Julieta” e a relação entre “Julieta” e sua Ama. Ainda assim, o que permitiu que as primeiras apresentações não fossem inteiramente “frias” ou “mecânicas” foi, em grande parte, a disponibilidade para que, ainda com o compromisso de cumprir o formato, houvesse relação com a plateia e abertura para que o jogo com os outros atores permitisse que a história fosse vivida a contento. Sobre as barreiras entre a “técnica” e a “mecanicidade”, cito Ferracini (2005):

Nas reflexões sobre a arte de ator, muitas vezes a palavra e o conceito de “técnica” são utilizados como sinônimo de perfeição, porém uma perfeição fria e mecânica. Aquele ator é frio, muito técnico! – dizem. Ao realizar uma crítica assim, supõe-se que o conceito de *técnica* esteja somente vinculado ao lado preciso e formal do trabalho do ator. Mas, em realidade, quando criticam um ator dizendo que ele está muito *técnico*, acredito que queiram dizer que ele, na realidade, está muito *mecânico*. Um ator mecânico é aquele que não consegue ir além do universo formal de sua arte, enquanto um ator *técnico*, penso eu, é justamente aquele que vai além dessa mecanicidade, mas tendo como suporte de sua organicidade, essa mesma formalização. (FERRACINI, 2005, p. 117)

Essa diferenciação entre um trabalho *técnico* e outro *mecânico* é fundamental: não necessariamente um espetáculo preciso ou rigidamente marcado é *mecânico*. Minha abordagem mecânica de “Julieta” inicialmente não se deu por contingências do espetáculo, mas pela própria abordagem focada em garantir a forma e por um cronograma apertado. Por outro lado, vale ressaltar

alguns pontos que aproximaram o trabalho o quanto possível de uma qualidade orgânica, especialmente ao longo da temporada. O primeiro deles tem a ver com a comunicação com o público.

Diferentemente de *Cambaio [a seco]*, *R&J de Shakespeare* não era um espetáculo com a presença constante de um narrador se dirigindo diretamente à plateia. E se porventura existia sim, um narrador, não cabia a mim interpretá-lo e sua participação era determinante apenas no início e no fim da peça, muito bem delimitada. No entanto, as semelhanças do trabalho entre os dois espetáculos se verificam na forma como se leva em consideração a comunicação com o público, como um aspecto inerente à atuação no teatro, ao menos nestes dois trabalhos em questão. Quando me refiro à comunicação com o público, penso em dois aspectos: em primeiro lugar, ter consciência de que o público habita o mesmo lugar que o ator e que é preciso que o primeiro acompanhe o que acontece em cena. Por mais óbvia que possa parecer essa afirmação, sinto diferença entre fazer um espetáculo sem me dar conta do público e fazê-lo trazendo quem assiste para junto de mim; em segundo lugar, penso ser importante que eu, como ator, tenha consciência de que a recíproca também é verdadeira: eu habito o mesmo lugar que o público e presencio o que acontece junto a ele, ainda que, por estar em cena, eu mantenha minha atenção naquilo que estou realizando. E qual a importância dessa comunicação? Qual o sentido de pensar sobre a qualidade da troca com o público quando discutimos a *organicidade*? Assim como Ferracini (2005) afirma que a técnica permite que o ator dê conta simultaneamente de uma série de questões relativas à atuação, equilibrando movimento, emoção, sensações, ação vocal, etc., penso que a consciência da presença do público é um dos componentes que auxilia o ator no alinhamento entre intenção, gesto, movimento e ação, tornando sua atuação mais efetiva e plena.

3.2.3. Amadurecendo no Fazer

Meu processo para substituir Ícaro Silva neste espetáculo foi organizado de forma que pudesse estreiar com a peça toda em pé; porém, inacabada. Isso significa que havia uma tensão entre aquilo que seria possível criar interiormente antes da estreia e o que teria que ser deixado para depois. Obviamente não é o tipo ideal de processo, porém aceitei o desafio de muito bom grado, pois o espetáculo me agradou desde que o assisti. Como precisei me adaptar a um espaço de tempo curto, me ocupei, no processo de ensaios, com a apreensão da partitura para estar aberto ao que surgisse como estímulo a partir de um desenho físico, exterior, de “fora para dentro”. Foram três semanas muito intensas que culminaram em uma estreia ainda imatura e insegura. Em cena, eu ainda não tinha fixado todas as marcações que existiam na peça, então meu raciocínio se dividia entre atuar e antever os próximos passos. O segundo dia foi desastroso: toda a tensão se dissolveu depois da estreia e a minha performance saiu apressada, como se eu tentasse me livrar de um problema. Importante apontar que a postura dos colegas de apresentação não foi condescendente. Apontaram os erros e a insatisfação com a minha performance, deixando claro o que esperavam de mim: uma apresentação viva e disponível para o jogo, para a história que precisava ser contada. Apesar de me sentir frustrado pela observação dos companheiros de cena, procurei receber as críticas com maturidade e trabalhar para que a minha performance evoluísse. Esse trabalho se deu ao longo da própria temporada e das viagens, individualmente e em conjunto com o elenco, reensaiando diversas vezes as cenas da peça e, inclusive, experimentando novas escolhas durante as apresentações para encontrar nuances e sutilidade dentro do meu trabalho no espetáculo.

Pela proposta estética de *R&J de Shakespeare*, Julieta passava longe dos estereótipos femininos: voz aguda e delicadeza excessiva. A interpretação da personagem, como vinha sendo feita pelos atores que me antecederam, estava mais ligada a uma feminilidade interiorizada, sutil e a uma vulnerabilidade

inocente, inspirada na adolescência, no arrebatamento da primeira paixão. Essa vulnerabilidade é substituída por uma resolução trágica na medida em que “Julieta” se depara com a morte de “Teobaldo” e o exílio de “Romeu” para, ao fim, decidir tragicamente pelo suicídio. Esse percurso da personagem foi se sedimentando a cada apresentação e pude notar mudanças, especialmente na recepção do público que efetivamente acompanhava melhor o desenlace da história. Do ponto de vista da minha sensação interior ao interpretar “Julieta”, essencialmente pude me apropriar da maioria da movimentação do espetáculo e perceber os momentos *mecânicos* para retrabalhá-los.

O diálogo com a “Ama” após o assassinato de “Teobaldo” foi um dos momentos onde enfrentei maior dificuldade para encontrar autenticidade:

Mas creio que escutei uma palavra
Ainda pior que a morte de Teobaldo.
Que me matou. Eu tento me esquecer,
Mas ela pressiona a minha memória,
Como a culpa atormenta os pecadores.
“Teobaldo, morto, e Romeu exilado”.
Esse “exilado”, essa palavra, exílio,
Assassinou dez mil Teobaldos.
Já me bastava a dor da morte dele,
Se ela tivesse terminado nisso.
Mas se a desgraça ainda quer companhia.
E quer ser comparada com outras dores,
Por que ela não me diz: “Morreu Teobaldo”;
Morreu teu pai ou tua mãe, morreram os dois,
E eu me lamentaria comovida.
Mas, em seguida à morte de Teobaldo,
“Romeu foi exilado”, esta expressão
Equivale a matar o pai, a mãe,
Teobaldo e mais Romeu e Julieta.
“Romeu foi exilado”, e não há mais
Limite, fim, fronteira e nem medida,
Depois dessa palavra tão fatal,
Para exprimir a dor dessa partida.
(CALARCO, 1999, p. 36).

A verbalização da dor de “Julieta”, ao receber a notícia de que “Romeu” tinha sido exilado, apesar de compreensível, não me resultava orgânica e a cena ficava frágil, frouxa, menos potente do que eu podia imaginar e se tornou um dos momentos que não se resolveu completamente: talvez pela pressa de encontrar uma forma exterior, talvez pela minha própria insensibilidade com relação à dor de uma adolescente apaixonada, talvez por uma abordagem inócua da cena ou talvez, inclusive, por limitações como ator. O desafio, além de entender e dar vida àquilo que Julieta busca com todas essas palavras, era contemplar a escalada emocional a essa dor de se ver apartada da primeira paixão da vida. Cabe investigar este tipo de situação que, ainda que por meio de uma sensação subjetiva, pode dar espaço ao entendimento daquilo que ainda está incompleto, insatisfeito, inacabado. Me recorro de numa conversa com uma amiga ouvi-la dizer: “E se você for ruim? Qual é o problema? Abraça essa parte de você”. A mudança do paradigma “*não se conforme, você pode fazer melhor*” para “*não há problema em ser ruim*” foi uma das questões pessoais que me ocorreram e que considero importantes de tratar nesse estudo. Não tenho resposta quanto a qual dos paradigmas seguir e, inclusive, penso que não são excludentes, mas igualmente difíceis de serem apreendidos: quando entendo que é importante situar-se em conjunto com a plateia, habitando o mesmo espaço, tenho a sensação de que isso inclui esse desnudamento, esse reconhecimento das questões que nos movem realmente (obter sucesso profissional, reconhecimento junto à crítica e ao público). Isso se relaciona tanto à *transparência* no cinema quanto à *organicidade* no teatro, de formas diferentes.

A fragilidade do início do processo pouco a pouco foi se transformando em satisfação por estar em cena e entrega ao jogo com os outros atores, incluindo nas condições do jogo toda a importante relação com a plateia descoberta em outros trabalhos como por exemplo *Cambaio*, como já foi relatado. A dificuldade maior foi o fato desse processo ter que ser conquistado sem a proteção da sala de ensaio, mas no fazer diário frente ao público.

Algumas cenas puderam evoluir como, por exemplo, o primeiro encontro entre “Julieta” e “Romeu”, uma cena sem diálogos que contemplava uma coreografia de movimentos, olhares e intenções e com a qual o público se dava conta da paixão que nascia entre os dois jovens. Por meio de uma partitura precisa, os olhares de “Julieta” e “Romeu” se aproximavam e se afastavam até um breve e delicado diálogo ao final do qual se beijavam.

Em algumas das cidades por onde passamos, contamos com críticos teatrais locais que podiam oferecer um olhar um pouco mais completo a respeito dos pontos fortes e frágeis do espetáculo. Em Natal, Rio Grande do Norte, estivemos por três noites e contamos com a presença de Clotilde Tavares, crítica cultural da região:

“R & J” se inicia propondo um nível duplo de representação ou de metamorfose: atores que fazem o papel de estudantes de um colégio católico que por sua vez fazem o papel dos personagens shakespearianos. Aqui e acolá, ao longo do espetáculo, eles voltam aos “alunos” com intervenções rápidas, bem humoradas mas rapidamente retornam a Romeu, Julieta, a Ama, Frei Lourenço. Esse texto sempre me arrebatava quando é dito da forma como o foi, com verdade e fidelidade ao que foi escrito há mais de 400 anos. Os momentos onde os estudantes voltam a si mesmos também são dotados de um encanto, um frescor, uma juventude, uma beleza, qualidades que a peça pede, exige, e que não se encontra em todo tipo de ator. Mas são lindos, esses rapazes! São jovens, são suaves, são fortes, são saudáveis, são inteiros, “intocados pela tragédia”, como o eram Romeu e Julieta ao se conhecerem e experimentarem o amor. Mas somente a beleza, a força, a juventude, não são suficientes para garantir um bom momento teatral. Esses rapazes são, principalmente, bons atores, bem preparados, com prontidão, vigor físico e fé cênica. Uma das coisas boas do espetáculo é a precisão, o cuidado com os detalhes, a movimentação perfeita, o bom-acabamento. Isso mostra ensaio, ralação, trampo, seriedade, compromisso, dedicação. Pablo Sanabio (como Frei Lourenço, Ama e outros) e Geraldo Rodrigues (como Julieta) estavam irrepreensíveis. O primeiro, nos papéis da Ama e de Frei Lourenço foi a melhor presença em cena, mas não de uma forma que desequilibrasse o conjunto – o que é bom. O segundo consegue o milagre de nos revelar Julieta sem apelar para a caricatura ou o travestimento. No entanto, tive dificuldade para entender o que dizia Felipe Lima (Pai de Julieta e outros) e quanto a João Gabriel Vasconcellos (Romeu) – como é bonito, esse rapaz! – foi um Romeu perfeito, embora nos minutos finais da peça – só nos minutos finais! – tenha ficado um pouco sem voz e cansado. Talvez não estivesse em uma noite boa. Acontece. (TAVARES, 2012)

Me apoio no texto de Tavares para afirmar a evolução do trabalho com “Julieta”: reconhecer a incompletude não impede realizar também o percurso que se completou.

Ao falar da *organicidade* e de como essa qualidade da atuação se relaciona com o trabalho neste espetáculo, talvez seja necessário falar da dificuldade em desenvolvê-la quando as condições para a realização do processo são apressadas ou quando há uma série de limitações formais que impedem a recriação de partituras e cenas. Assim mesmo, entendo que a *organicidade* serve como norte ainda mais importante em processos como esse, comuns no fazer teatral dito “comercial”, onde o processo obedece a um cronograma estabelecido em função de compromissos contratuais e está sujeito a imprevistos como a substituição de um ator. Nestas condições, é ainda mais decisivo que o ator seja capaz de estar em cena de forma espontânea, viva e ao mesmo tempo cumprindo os requisitos técnicos e, ainda que num processo apressado, encontre recursos próprios que permitam essa conexão com a história de forma a comunicá-la com clareza à plateia.

4.1 Recomeçar

No início do capítulo referente ao filme *Cara ou Coroa*, relatei sobre a sensação de “estaca zero” que sinto diante de um trabalho novo: dificuldade em saber por onde começar, como me aproximar do contexto do filme ou da peça, sentimentos de insegurança como um iniciante aprendendo tudo desde os primeiros passos. Em seguida, foi possível analisar melhor os aprendizados a partir das experiências em *Linha de Passe* e procurar olhares, procedimentos e pistas que pudessem me auxiliar na abordagem de uma nova criação como ator.

A partir destas vivências, passei a entender que os resultados de determinado produto artístico não estão desvinculados do percurso e do processo criativo que conduziram a ele. Com isso não quero limitar o resultado de um processo às suas contingências, mas reforçar que, da forma como vejo, o conjunto das intenções depositadas em uma criação se revelam no resultado final. Seguindo essa linha de raciocínio, é fundamental perguntar qual a intenção que norteia a participação em determinado projeto, em determinado trabalho artístico. Esse questionamento passa por uma autopercepção, pela observação dos próprios sentimentos e motivações relativas ao projeto, pelo entendimento do que se pretende dizer com aquela criação. Nesse momento de questionamentos, entram também as indagações relativas à qualidade que tentarei encontrar na atuação: que qualidade de presença procurarei alcançar, que grau de *transparência* ou *organicidade* buscarei atingir, como vou permitir que se revelem em mim as escolhas que precisei fazer, como permitirei que o público participe dessa construção.

Realizar esta pesquisa também se revelou uma reflexão poderosa ao me permitir revisitar minhas principais experiências profissionais e ampliar a visão sobre processos que aconteceram intuitivamente e que agora se desdobram em análises mais detalhadas e ao mesmo tempo panorâmicas que os interessados no assunto da atuação no cinema e no teatro também poderão acessar.

A questão sobre as diferenças e semelhanças que vejo na qualidade de meu trabalho como ator em cinema e teatro segue inacabada. Penso que é positivo que seja assim da mesma forma como acredito que seja importante também assinalar até que ponto levei a discussão. Mais do que encontrar uma definição precisa para os termos *transparência* e *organicidade* que proponho investigar aqui, penso que o uso destes termos provoca a elaboração de questões que ajudam a aprofundar o entendimento das qualidades e da natureza da atuação no cinema e no teatro. Ao esmiuçar as características de cada campo da atuação, fui levado a repassar aquilo que vivi (e que acredito ser a experiência de outros atores) num *set* de filmagem e nos palcos. Por um lado identifico a *transparência* com a atuação para o cinema por todas as contingências relacionadas à sétima arte, como a câmera, a direção de arte e a montagem e entendo, finalmente, a *transparência* como uma qualidade da atuação onde se busca um contato profundo com a própria fisicalidade com o intuito de perceber o que se sente e deixar-se afetar, mais do que com o objetivo de construir e formalizar uma cena. Essa qualidade pressupõe todo o entendimento da cena e da situação dramática e ao mesmo tempo pressupõe a habilidade para perceber as próprias sensações enquanto intérprete e ser capaz de usar estas sensações a favor da narrativa e da construção de sentido para o personagem.

Por sua vez, a *organicidade*, que prefiro identificar com a atuação no teatro, pressupõe também um grau de contato profundo com a própria fisicalidade e ao mesmo tempo uma abertura para aquilo que acontece na relação entre ator e público, mantendo a atenção aberta tanto para aquilo que se necessita comunicar enquanto personagem, dando andamento à partitura cênica que se construiu quanto para aquilo que acontece entre palco e plateia, ou seja, mantendo-se atento à forma como a plateia recebe aquilo que acontece no palco. Essa atenção permite que a atuação seja adaptada para que o público acompanhe aquilo que se deseja comunicar em cena.

Finalizo esta etapa da pesquisa com mais perguntas do que respostas e ao mesmo tempo com mais consciência a respeito das ferramentas de que posso fazer uso ao iniciar um novo processo de trabalho, tanto no teatro quanto no cinema. Da mesma forma que foi possível identificar caminhos eficientes como por exemplo uma vasta pesquisa por referências, um estudo minucioso do texto que permita investigar personagens, época e aspectos estéticos da produção que se apresenta e uma monitoração constante dos próprios estados interiores como intérprete, também as muitas frustrações ao não alcançar os resultados perseguidos se provaram valiosas fontes de aprendizado e amadurecimento, mostrando que há um sentido em se aceitar também o fracasso como componente de qualquer processo.

BIBLIOGRAFIA

- AUMONT, Jacques. **Dicionário Teórico e Crítico de Cinema**. Campinas, SP: Papirus Editora, 2003.
- BARBOZA, Juliana Jardim. **Vestígios do dizer de uma escuta**. (repouso e deriva na palavra). 2009. 129 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- BAZIN, André. **O cinema: ensaios**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.
- BENEDETTI, Jean. **Stanislavski and the Actor**. Nova Iorque: Routledge, 1998.
- BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2001.
- CAINE, Michael. **Acting in film: an actor's take on moving making**. Londres: Applause Theatre Book Publishers, 1990.
- CALARCO, Joe. **R & J de Shakespeare: juventude interrompida**. Inédito, 1999.
- CARDOSO, Mauricio. **Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema**. São Paulo: Editora Liberars, 2014.
- Coelho, Ceumar. **Oração do Anjo**, Álbum: Meu nome. Circus Produções, 2009
- FELDENKRAIS, Moshe. **Consciência pelo Movimento**. São Paulo: Summus Editorial, 1977.
- _____. **The Elusive Obvious**. Capitola, CA: Meta Publications, 1981. 158 p.
- FERRACINI, Renato. Lume: 20 anos em busca da organicidade. **Revista Sala Preta**, São Paulo, p. 117 - 128) n.5, 2005.
- GIORGETTI, Ugo. **Cara ou coroa**. Roteiro de cinema, 2010. Obra não publicada. 2010.
- GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1971.
- HANDKE, Peter. **Kaspar and other Plays**. Hill and Wang. Nova Iorque, 1971.

JANUZELLI, Antônio Luiz Dias. **O Ofício do Ator e o estágio das Transparências**. 1992. 303 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.

KNÉBEL, Maria. **El último Stanislavski: Análisis activo de la obra y del papel**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

QUILICI, Cassiano Sydow. Teatros do silêncio. **Revista Sala Preta**. São Paulo, V.5, p. 69-77, 2005.

_____. Notas sobre a “Arte como Veículo” e o Ofício Alquímico do Performer. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p. 164-175, jan./abr. 2013.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível**. São Paulo: Via Lettera, 2007.

PANOFSKY, Erwin. **Style and Medium In The Motion Pictures**. In: MAST, Gerald; COHEN, Marshall; BRAUDY, Leo. *Film Theory and Criticism*. Introductory Readings. London. Oxford, 1977.

PEREIRA, Josias. Direção de Atores entrevista: Fátima Toledo. **Orson: Revista do CAU**. Pelotas, n.3, p. 178 - 187, 2012.

RICHARDS, Thomas. **At work with Grotowski on physical actions**. Londres: Routledge, 2004.

SONTAG, Susan. **A vontade radical: estilos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

Sosa, Mercedes. **Corazón Libre**. Álbum: Corazón Libre, 2004.

STANISLAVSKI. Constantin. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

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

TARKOVSKI, Andrei. **Esculpir o tempo**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

ZARRILLI, P. B. (Org.). **Acting (Re)Considered: Theories and practices**. London & New York: Routledge, 2000.

Filmografia

CARA ou Coroa. Direção: Ugo Giorgetti. Produção: Malu Oliveira. Intérpretes: Emílio de Mello; Julia Ianina; Geraldo Rodrigues; Walmor Chagas; Otávio Augusto e outros. Roteiro: Ugo Giorgetti. [S.I.] SP Filmes, 2012. 1 DVD (115 min), NTSC. son. color.

LINHA de Passe. Direção: Walter Salles e Daniela Thomas. Produção: Maurício Andrade Ramos e Rebecca Yeldham. Intérpretes: Sandra Corveloni; João Baldasserini; José Geraldo Rodrigues; Vinícius de Oliveira; Kaíque de Jesus Santos e outros. Roteiro: Daniela Thomas, George Moura e Bráulio Mantovani. [S.I.] VideoFilmes, Pathé Films e MRC Studios, 2008. DVD. NTSC. (112 min). son. color.

LOOKING for Richard. Direção: Al Pacino. Produção: Michael Hadge, Al Pacino. Intérpretes: Al Pacino, Alec Baldwin, Winona Ryder, Kevin Spacey, Penelope Allen, Kevin Conway e outros. [S.I.] FOX Searchlight Pictures, 1996. PAL (107 min). son. Color.

TERRA em transe. Direção: Glauber Rocha. Produção: Luís Carlos Barreto, Carlos Diegues, Raimundo Vanderley e Glauber Rocha. Intérpretes: Paulo Autran, José Lewgoy, Jardel Filho, Glauce Rocha, Paulo Gracindo, Francisco Milani, Hugo Carvana, Jofre Soares, Danuza Leão, Paulo César Pereio, Darlene Glória e outros. Roteiro: Glauber Rocha. [S.I.] Rio de Janeiro: MAPA Produções Cinematográficas; Versátil Home Video, 2006. 1 DVD (115 min), NTSC. Son. Color.

Críticas e reportagens em jornais e revistas

BOSCOVI, Isabela. Um vale de lágrimas. **Veja**, São Paulo, 3 set. 2008, p. 76. Disponível em:

http://origin.veja.abril.com.br/030908/p_120.shtml Acesso em: 25 jun. 2017.

TAVARES, Clotilde. **R&J de Shakespeare**: Juventude Interrompida. Natal, 7 mai. 2012. Disponível em: <http://www.umaseoutras.com.br/r-j-de-shakespeare-juventude-interrompida/> Acesso em: 20 mai. 2017.

Entrevistas, depoimentos.

CORVELONI, Sandra. Entrevista concedida a Geraldo Rodrigues. Bombinhas, 12 ago. 2016.

GOMES, Rafael. Entrevista concedida a Geraldo Rodrigues. São Paulo, 14 jan. 2017.

GIORGETTI, Ugo. Entrevista concedida a Geraldo Rodrigues. São Paulo, 13 fev. 2017.

OLIVEIRA, Vinícius de. Entrevista concedida a Geraldo Rodrigues. São Paulo, 10 out. 2016.

Ficha Técnica dos Espetáculos

Cambaio [a seco]. Texto: Adriana Falcão e João Falcão; Direção e Adaptação: Rafael Gomes; Cenário e Iluminação: Marisa Bentivegna; Elenco: Geraldo Rodrigues, Guilherme Gorski e Mayara Constantino; Músicos: Leonardo Bianchini, Michel Ruzistchka, Pedro Altério, Pedro Viáfora, Tó Brandileone, Vinicius Calderoni, Tatiana Parra e Webster Santos; Produção: Euforia Paulistana; Data de estreia: 08 de março de 2012. Local: Sesc Pompeia, São Paulo.

R&J de Shakespeare. Texto: Joe Calarco; Tradução: Geraldo Carneiro; Direção: João Fonseca; Cenário: Nello Marrese; Figurinos: Ruy Cortez; Iluminação: Luiz Paulo Nenen; Trilha Sonora: João Bittencourt e André Aquino; Produção: Turbilha de Ideias; Data de Estreia: 20 de janeiro de 2011. Local: Sesc Copacabana, Rio de Janeiro.

ANEXOS

Entrevista 1 – Sandra Corveloni

Entrevista realizada com Sandra Corveloni em Bombinhas, Santa Catarina, no dia 12 de agosto de 2016. Sandra é intérprete da personagem “Cleusa” em “Linha de Passe”, atriz com carreira predominante em teatro, principalmente no Grupo TAPA e ganhadora da Palma de Ouro de melhor atriz no Festival de Cannes em 2008 pelo seu trabalho no filme.

Eu – Sandra, me conta um pouco como você chegou no “Linha de Passe”.

Sandra - Eu fui fazer um teste lá no Estúdio da Fatima Toledo. E eu estava dando aula, eu estava um pouco assim, sem saber direito o que fazer que eu tinha morado um tempo na Itália, então me afastei dos grupos de teatro, fiquei longe de tudo. Não estava conseguindo voltar com muita rapidez que eu achava que eu ia voltar. E aí aconteceu esse teste em 2006 por aí. 2006. E eu fui fazer o teste lá na Fátima Toledo, que eu não conhecia também a Fátima Toledo, não sabia de nada assim, era completamente fora desse ambiente de cinema, eu tinha feito alguns curtas mas eu não era assim, eu não era convidada pra fazer testes porque eu sempre foquei mais no teatro. Quando eu cheguei lá para fazer o teste eu achei super estranho. Tinha muita gente pra fazer o teste e várias pessoas que eu já conhecia. Pessoas que eu já tinha feito teatro, mulheres da minha idade. Tinha 40 anos mais ou menos na época. Aí eu fui a última a fazer o teste. E todo mundo que entrava pra fazer o teste e saía e me dizia: “Nossa, não sei porque eu fui chamada para fazer esse teste, esse teste não tem nada a ver comigo. Mas tem a ver com você Sandra” As pessoas me falavam isso, as pessoas que me conheciam. “Esse teste tem a ver com você porque é uma improvisação. Você é boa de improviso, você é engraçada.” Filme do Walter Salles, engraçado? Achei meio estranho, mas tudo bem. Fui a última a fazer o teste. Fiz o teste e era realmente uma improvisação. E eu acho muito injusto esses testes porque exige muito da gente, porque você tem que ter um poder de abstração porque não tem nada. Noventa por cento das vezes não tem um elemento. Se você tem cena com revólver você não tem o revólver, se tem uma cena com espanador, não tem espanador. Se você tem cena com comida você não tem a comida. Você tem que fingir, inventar, imaginar, é difícil, é uma exigência. Aí tinha uma mesinha e um pano. E a Monica, assistente da Fátima Toledo disse assim “Eu queria que você fizesse uma coisa assim, você é uma empregada doméstica que trabalha na casa de uma pessoa que quer te mandar embora porque... Acho que nem falaram assim que não tinha essa situação de gravidez, mas a pessoa vai te mandar embora. Ou tinha? Não, acho que tinha. Tinha sim. E aí eu fiz o teste e eu me lembro que eu fiz uma improvisação. Porque eu estava acostumada a fazer isso no teatro, nas improvisações. Nos

cursos que eu fiz, mesmo nos estudos do grupo Tapa a gente fazia muita improvisação e aí eu fiz e fiquei me lembro que eu fiquei indignada com a situação da personagem e acho que eu fiz com muita verdade porque eu discutia com a câmera: porque você quer me mandar embora? Está atrapalhando alguma coisa o meu serviço? Fiquei meio brava assim. Aí fiz o teste, beleza. Fui pra casa, nem fiquei pensando. Uma semana depois me ligaram: olha o seu teste foi muito bom, vem fazer de novo? Agora com a Fátima Toledo e tal. Beleza, nem sabia quem era a Fátima Toledo, né? Fui lá e fiz o teste com ela. Aí um teste mais longo e também uma entrevista, tal. Aí depois de uma semana. Olha, Walter Salles e Daniela Thomas gostaram muito do seu teste, quase desmaiei, né? E a gente queria fazer, eles querem fazer um teste com câmera de cinema mesmo, já numa locação do filme, pra ver como imprime na película, a falecida película. Pra ver como imprime a sua imagem porque ele acha que você é muito nova pra fazer o papel. Imprime muito jovem, apesar dele querer uma mãe jovem, com já três, quatro filhos, mas ele está achando que está imprimindo muito jovem, vamos fazer um teste com câmera. Aí fui, fazer um teste com câmera, fiquei super assim... parecia que era um sonho, fui com o Walter Salles, a Daniela não estava. Fui com o Walter Salles numa locação do filme lá no campinho de futebol, embaixo daquela ponte ali já na... não era Cidade Líder, era um pouco antes, era uma das locações mesmo do filme, onde o Vinícius treinava. Aí fui pra lá, fiquei o dia inteiro lá com ele. E estava também o Marcelo Torres, o produtor, a Ana Vansteen, que foi fazer uma maquiagem, tinha uma produçãozinha. A Ana Vansteen tinha dado aula pra mim, de maquiagem, então eu conhecia ela, foi legal assim de ter ela lá, conhecida. E aí fizemos lá o teste, não tinha fala, era só imagem mesmo. Eu chegando na janela e tal, foi legal. Conversei bastante com ele, ele me perguntou um monte de coisa, sobre a minha vida, perguntou o que eu fazia, enfim, ficamos lá batendo papo. Depois eu perguntei: quando fica pronto? Quando eu vou saber? Aí ele falou mas eu vou mandar a imagem revelar em Los Angeles, e eu falei nossa... Esquece. Aí é muito difícil você esquecer sabendo que você tem um teste na mão do Walter Salles e você ficar assim tranquilo esperando. Mas enfim, fui dar minhas aulas, estava participando de um grupo de estudos, tinha um filho pequeno e tal. A vida segue. Aí me ligaram um tempo depois, já não me lembro quanto tempo depois. Pra fazer uma preparação de uma semana lá no estúdio da Fátima Toledo e eu crente que era eu mesmo só, né? Chego lá tem mais uma pessoa pra fazer. Que era a Dorô Cross, que foi, olha que mundo louco, a atriz que eu substituí na minha primeira peça profissional. Quando eu cheguei lá e eu encontrei a Dorô eu falei: meu Deus, não deu. Ela é muito boa. E tem uma cara forte, uma voz forte. Eu falei putz grila, nossa uma semana, porque era pra escolher o menino pequeno, então entre esses meninos pequenos, tinham cinco meninos que estavam lá

e dentre esses meninos estava o Kaíque. E eu me identifiquei logo com o Kaíque, fiz amizade com a mãe dele e a gente ficou trocando ideia, ele já me cativou logo de cara assim e a gente se deu bem. Tinham outros meninos muito bons. Tinha um menino que tocava violino, com os olhinhos caídos e uma carinha triste, um menino tão talentoso, mas ele era muito triste e o Kaíque tinha aquela coisa meio sapeca, malandra, marrento, que foi maravilhoso pro personagem. E passei uma semana lá, mas eu me lembro que eu estava muito revoltada. Porque eles não avisaram que não era só eu. A minha vontade era virar as costas e ir embora, porque dá uma sensação assim de que as pessoas estão te usando e não é só uma sensação, na verdade elas estão te usando mesmo. Para escolher o que é melhor para o filme delas, que ainda não é o seu filme e não te comunicam, não te falam, é uma tortura porque você fica lá fazendo aquele treinamento da Fátima que é super puxado, fica lá com aquelas crianças, fazendo cenas, é duro, sabe? Foi muito doloroso para mim. Enfim, fiz porque para onde que eu ia também? Não tinha muita opção. Também é uma oportunidade. É essa coisa que a gente vive no Brasil. Ser ator não é fácil, é bem difícil. E aí eu fiz uma cena com o Kaíque, uma improvisação e acho que foi ali naquela improvisação e por causa dele que a gente ficou junto no filme porque ele foi muito... Ele teve uma sacada, ele foi muito verdadeiro, foi muito legal. Uma cena assim de servir café para ele, pão.

Eu – De que era a cena?

Sandra – Era um café da manhã, aí eu colocava café para ele, passava manteiga no pão, colocava para ele comer, começava a passar manteiga no meu e ficava meio olhando ele comer ali e tomando café junto. E aí ele perguntava assim para mim: Quem é meu pai? Que é a pergunta que ele me faz o filme inteiro. Quem é meu pai? Aí eu falava: Pô, de novo essa história. Come seu pão. Pára de me perguntar isso. Eu não estou aqui? Não cuido de você? Visto você? Você tem uma casa para morar, trabalho para você. Sou sua mãe, não está bom? Não, eu quero saber quem é meu pai. E aí eu desconverso, tal, e a minha mão estava em cima da mesa assim. Aí quando eu empurrei o pão para ele, ele segurou a minha mão e falou assim: pelo menos você amava o meu pai? Olha a pergunta que o moleque me faz. Eu fiquei sem reação. Eu fiquei assim, já, chorei, o olho encheu de água e ele também, daí eu fiz que sim com a cabeça. Ele ficou emocionado e eu também. Logo a Fátima falou corta, corta. Nossa, que é isso? Ela ficou doida com a cena. O Michel (assistente da Fátima Toledo) também estava lá. E aí foi nessa cena que eu senti: poxa, pode dar certo. Aí fui para casa e tal... No último dia ele falou para mim: estou torcendo muito para ser você e eu. Quero muito que você seja a minha mãe, ele falou. Aí enfim, passou um tempão e nada. Nada, nada. Aí um dia eu estava num brechó, procurando um

chapéu lá para um peça, um figurino, um brechó ali na rua de trás da Pompeia, que eu morava ali na Pompéia, nas Perdizes. Aí toca o telefone, o celular. Eu estava lá no meio daquelas roupas e era a Mônica? A Maria Julia, que era a produtora de elenco. Sandrinha, oi tudo bem? É a Maria Julia. E eu: Oi, Maria Julia, já bem desanimada, porque fazia um tempão, tudo isso já tinha passado fazia um tempão. Oi Maria Julia, tudo bem? Tudo bem. Sandrinha, onde você tá? Tô num brechó. Você está sentada? Não estou de pé. Então senta. Falei: ah, fala logo Maria Julia, eu já estava meio de saco cheio. Ela falou: é você. Você vai fazer o filme. Aí eu sentei. Sentei porque quase caí mesmo, né? Aí foi uma loucura, fiquei super feliz. Acho que eu fiquei mais feliz nesse dia do que quando eu ganhei o prêmio em Cannes. E isso já foi uma loteria né? É muita batalha. Muita. E eu nem tinha ideia do que vinha pela frente. Isso era só a pontinha do iceberg. Aí eu liguei para a minha mãe. Meu marido que é o Maurício estava viajando, estava na Itália, liguei para ele. Aí ele não estava lá, mandei chamar. Foi uma loucura, fiquei doida. Nunca tinha feito cinema, fui fazer um longa, com o Walter Salles e a Daniela Thomas. Daniela Thomas que eu era fã de carteirinha já há anos, ia ver tudo que ela fazia. Trilogia Kafka vi várias vezes, ficava louca, adorava, achava aquilo tudo, eu sempre tive uma coisa muito forte pela estética. Quando eu via um balé, ou um cenário de uma peça que estabelece essa convenção que te leva para outro lugar eu ficava doida assim. Não entendia nada de nada mas a minha alma entendia, desde pequena, quando eu via alguma coisa assim eu chorava. E meus pais: mas porque você está chorando? É tão bonito. E eu: é que é tão bonito, então. Eu sempre fiquei muito atraída por isso. Música, música no rádio, Dalva de Oliveira, essas coisas bem tristes. Sempre tive uma atração por coisas assim, dramáticas, cenários, movimento. Aí eu fiquei super feliz e fui trabalhar com eles. Ainda não conhecia vocês. Sabia que o Vinícius ia fazer o filme, já conhecia ele do Central do Brasil. Aí a gente se encontrou lá no estúdio. Tiramos aquela foto. Aquele dia foi inesquecível. Porque nós cinco encostados naquele muro da Fátima e tinha uma foto da gente e tinha uma foto do rosto de cada um colada, lado a lado e o nosso, os olhos eram muito parecidos, dos cinco. Eu fiquei impressionada com essa imagem. Até o Michel falou: olha como vocês tem um olhar parecido. Profundo, forte, um olho, escuro, fundo, profundo. Aí o Michel falava: Por isso que vocês foram escolhidos. Você, e o João, super parecidos. Foi muito emocionante tudo.

Eu – Vou dar um pause aqui, só para fazer outro arquivo (pauso a gravação). Antes de começar os ensaios a gente parou e esperou um tempão porque a gente não sabia se o filme ia ser feito ou não. Como foi sua vida nesse período. Você achava que o filme ia sair ou que não ia?

Sandra – Quando a gente começou a ensaiar?

Eu – Antes. Porque a gente passou..

Sandra – A gente fez uma semana de encontros...

Eu – Isso e depois no final do ano...

Sandra – Sabe que tem coisas que eu não me lembro. Porque foi... É tão sacrificado, tudo. Eu já tinha passado por tanta coisa. Assim, de “vai ser você, não vai ser você”, aí quando você acha que vai ser você, chega lá tem mais um. Aí você passa, aí a gente fez aquela semana nós cinco, ali, nos acabamos. Ali a gente deu tudo que a gente tinha e o que a gente não tinha.

Eu – Né? Tentando mostrar serviço.

Sandra – A gente virou do avesso. Aí “tchau, beijo. A gente liga para vocês, não liguem para a gente”. Cara, eu não me lembro. Não me lembro.... Me lembro que aconteceu tanta coisa na minha vida nesse período. Eu estava num processo tão turbulento, eu me lembro que não foi fácil não. Mas eu mudei de casa e..

Eu – E depois quando você recebeu o roteiro? Porque eles deram o roteiro antes da gente começar a ensaiar. Ou para você foi tudo uma coisa só?

Sandra – Eu recebi o roteiro, li o roteiro, e aí falei: nossa, a gente tem que começar a fazer logo isso, né? E aí eu comecei a só pensava nisso, ficava assim. Eu tenho uma coisa assim... Eu sou um pouco confusa. Não é confusa. Eu não sou uma pessoa assim: metódica, organizada, mas eu trabalho sem parar porque quando eu vou fazer um trabalho assim, uma personagem, eu fico pensando nisso e vendo referências para isso o tempo todo. Mesmo quando eu não estou fazendo isso. Se eu estou em casa, se eu estou andando de bicicleta no parque, se eu estou cozinhando, se eu estou dirigindo, se eu estou ouvindo música, eu fico o tempo todo.. Porque as minhas observações ficam direcionadas para esse universo, para essa pessoa para quem eu vou me emprestar naquele tempo. Eu fico direcionada, mesmo que assim, a maioria dos trabalhos... No caso do “Linha de Passe” não foi assim, mas todos os outros trabalhos, é muito difícil você ficar, para um longa, ensaiar, ficar como a gente ficou no Linha de Passe, ensaiando um tempão, todos os dias se encontrando várias horas, recebendo para isso e depois ir morar na casa dos personagens. Ficar lá junto, comendo, dormindo, fazendo compras, jogando bola, empinando pipa, né? Limpando a casa, saindo, pegando lotação com vocês. Indo para o shopping

comer pizza, vocês junto comigo e a gente tendo um comportamento familiar mesmo e responsáveis pelo Kaíque que tinha onze anos. E é difícil um filme que tenha essa preparação, esse tempo, essa característica. Então, é... Eu quando recebi o roteiro do Linha e li, já fiquei focada nisso, já comecei a prestar atenção naquele universo, daquele filme que não era distante. Pra mim. Eu morei na periferia muitos anos. Minha mãe foi empregada doméstica, eu ia com ela, eu sei muito bem essa realidade, entende? Só que a minha família era muito organizada, meus pais eram muito organizados. Então a gente não passou pelo que aqueles filhos do Linha de Passe passaram. Eu tinha uma presença paterna, uma presença materna muito forte, muito junto os cinco. Então apesar de eu conhecer aquele universo e desde pequena eu observava aquelas patroas da minha mãe assim, eu ficava puta, achava um saco. O jeito que, não todas, mas algumas falavam com ela. De um jeito grosseiro, sabe? Então eu conhecia bastante esse universo e comecei a investigar ainda mais.

Eu – Tipo o quê?

Sandra – Eu comecei a frequentar a casa do Valdy Lopes que era o nosso diretor de arte que tinha uma empregada ótima, que estava com ele há muitos anos, que tinha uma realidade parecida com a da Cleusa, e aí eu ficava lá com ela enquanto ela estava trabalhando. Depois pegava o ônibus com ela até a casa dela.

Eu – Mas você ajudava ela, você ficava observando enquanto ela estava trabalhando?

Sandra – Às vezes sim, eu ajudava, porque, por exemplo, é uma personagem que a parte material eu não tenho dificuldade para fazer, porque eu sempre fiz: eu sei arrumar a casa, eu sei limpar, eu sei passar roupa, eu sei cozinhar, eu sei fazer tudo. Então se tiver que fazer eu faço, e no caso da Cleusa, quando nas cenas que eu estava realmente lavando louça ou limpando a janela no décimo quarto andar, pendurada na janela limpando o vidro, eu realmente estava limpando o vidro. Não estava fingindo que eu estava limpando o vidro. Porque tem personagens que a gente tem que fazer um treinamento especial para fazer. O ano passado eu fiz uma personagem que era uma massoterapeuta. Então eu fui fazer aula de massagem porque eu até já tinha feito. As pessoas falam: “nossa, você tem uma mão ótima para fazer massagem”, mas eu não sabia, eu fazia uma massagem dessas que a gente faz de brincadeira, só para aliviar um pouco a dor de algum amigo ou de alguém que está perto de você, mas eu fui aprender como era, né? O movimento do braço, que a massagem ayurvédica você tem que fazer com o braço, tem que ter uma força maior, o movimento, é todo diferente, a maneira como você

trabalha a musculatura. Então eu fui trabalhar isso, os óleos essenciais, o que eu usava para cada coisa, mesmo que no filme eu não tenha usado muito isso, era só um pano de fundo, era uma coisa que eu fui investigar porque eu não sabia. Já a Cleusa (seu personagem em “Linha de Passe”), eu sabia. Na Cleusa a investigação foi outra. A investigação, eu acho que a grande investigação do Linha de Passe e por isso o filme é tão maravilhoso é que a gente teve aquele treinamento que foi foda de difícil. Foi muito difícil. Fisicamente. Psicologicamente, foi muito desgastante, assim... era como se tirassem tudo que a gente tinha de dentro, mas foi muito maravilhoso ao mesmo tempo, porque a gente ganhou uma potência física, de pessoas que ralam ali todos os dias. A gente realmente ganhou essa potência. Porque eu me lembro que a Fátima falou para mim: “você precisa de base. Você é muito leve, muito garota, você precisa de base, você precisa de chão”. Então eu fiz todos aqueles exercícios de chão, de pé no chão, de peso nas pernas e e os exercícios que a gente fez entre a gente que a gente sofreu, a gente contou coisas, a gente criou uma cumplicidade entre a gente que até hoje quando a gente se encontra é uma alegria. Eu encontro você, o João, o Vinícius, o Kaíque, é uma alegria para mim porque a gente formou uma família. A gente realmente criou uma família. Com as preferências, eu tinha o filho que eu preferia, aquela coisa assim, por causa das histórias que a gente criou naquela sala de ensaio. As brigas que a gente teve, o amor que vocês me pediam e às vezes eu não conseguia dar, o amor entre vocês, as histórias entre vocês, a... proximidade física que a gente criou. A cumplicidade física que depois foi se quebrando durante o filme por causa das cenas que eram muito difíceis. Por exemplo, eu e você, a gente tinha uma treta. A gente tinha uma coisa que estava lá no fundo, de mal resolvida, uma coisa que você fez que não estava explicada no filme mas que eu não tinha te perdoado completamente. Ou não tinha te perdoado mesmo. Tinha uma coisa assim com cada um. Cada um tinha um lugar diferente naquela casa, no meu coração. E tudo isso a gente criou por causa do ensaio. Eu tenho comigo que a gente chegou para filmar pronto. A gente chegou uma família, a gente já era. O Walter e a Daniela e a fotografia e tudo mais eles colocaram a gente numa casa que a gente já conhecia e eles falaram para a gente o tamanho que eles queriam. A gente demorou ainda uma semana para ajustar. Que a gente chegava com aquela potência da sala de ensaio e aí ele foi mostrando para a gente, porque éramos cinco pessoas inexperientes em cinema, só o Vinícius que tinha experiência mas também nem tanto. Ele tinha perdido a espontaneidade de menino dele. E a gente chegou com aquela potência e ele dimensionou a gente: gente, é cinema: close, super-close.

Eu – E ainda dos ensaios: o que foi mais difícil para você? O que foi mais fácil para você? O que você acha que mudou com os ensaios daquilo que você estava fazendo antes ou do que você tinha ideia de fazer antes para o que você ia fazer depois?

Sandra – Então, quando eu peguei o roteiro, eu já sabia que a gente ia ensaiar. Então eu não tinha ideia do que ia ser. Eu sabia que eu conhecia aquele mundo, que era uma coisa que tudo que estava escrito ali, eu até mudei muitas falas do roteiro porque como eu conhecia...

Eu – Você tem o roteiro?

Sandra – Tenho. Aí eu falei muitas vezes para o Walter e para a Daniela. Olha eu acho que essa frase está um pouco estranha se a gente falasse assim ou mudasse isso.. Porque eu sabia, eu conhecia muito bem porque o meu irmão foi jogador de futebol, era... tinha muita coisa que eu já tinha vivido. Então eu me senti à vontade, para mexer no texto, porque eu sabia que o que eu estava falando cabia mais na minha boca. Uma palavra ou a posição das palavras na frase, mudar as palavras de lugar e tal. Então isso eu estava relativamente tranquila. Quando eu cheguei para ensaiar... na verdade eu sou muito ingênua, e muito sem guarda, sou muito assim de coração aberto. Eu chego assim, sem nenhuma ressalva, eu não economizo nada, eu não tenho nenhum senão. Ah não, aquilo não. Eu sou muito Ahhhh (faz um som gutural) eu vou lá. E aí quando eu cheguei lá, eu me senti igual a vocês. Nem menos, nem mais, igual. E eu acho que os ensaios que deram essa dimensão de que eu era a mãe de vocês. Eu tinha vivido muito mais que vocês. Eu tinha sofrido muito mais. Eu tinha já vinte anos na frente de vocês. E eu não tinha essa noção quando eu comecei a ler o texto, eu não tinha essa noção, eu não pensava nisso, isso nem passava pela minha cabeça, mas foi lá na sala de ensaio que um dia a Fátima falou para mim: “Você não é jovem. Você não é igaula a eles.” Porque eu fui fazer um exercício lá que vocês fizeram e eu me arrebentei toda. Fiquei mal. E ela falou: “Quem mandou você fazer uma coisa... Você tinha que saber que você não consegue fazer isso” Sei lá, subir na parede, por exemplo. E nesse dia foi uma queda muito grande. Mas foi uma queda boa, porque eu...

Eu – Vou dar uma pausinha aqui. Está muito boa, mas eu vou dar uma pausinha aqui. (pausa) foi uma queda, foi um choque mas foi uma coisa boa.

Sandra – Foi porque eu tinha que ser mãe de vocês. Eu não tinha outra saída, eu tinha que ser mãe, eu era mãe. E uma mãe que mantinha os filhos perto dela, uma mãe sozinha, sem o marido, e muitas coisas que não foram explicadas, que não estavam escritas no roteiro que tinha alguma

referência de alguma foto, aquelas referências, daquela caixinha de fotos, fotos rasgadas, que não se sabe se esse pai morreu, não se sabe se ele foi embora. Uma mãe jovem mas muito calejada, né? DE espírito velho. Mas uma mulher... que ela está grávida. Se ela está grávida significa que ela fez sexo com alguém. E então é uma mulher que ainda vivia. Ela ia nos estádios, ver o filho jogar bola. Entendia de futebol, ia para o estádio no meio da Gaviões da Fiel com barriga e tudo, e fumava e bebia e trabalhava, tudo né?

Eu – E o quê que você via de diferente de você Sandra para você Cleusa? Porque eu falo desses personagens, era eu. Eu digo que quando eu estava no Linha de Passe, se me perguntam “Quem você era?” Eu era o cara que batia no cara do posto. Não falo “Meu personagem batia no cara do posto.” Eu falo de mim. E acho que você está falando assim também. E eu acho isso... Eu gosto disso porque de alguma forma a gente jogou muito dentro daquela posição então a gente fala de dentro.

Sandra – Sim. De dentro. Super de dentro. Super de dentro porque é sempre a gente. É sempre a gente. É o seu corpo, é a sua voz. É você. É você modificado.

Eu – Mas por exemplo. Você, do que eu conheço, dificilmente se você estivesse grávida você ia fumar e beber. É difícil. Como que é essas coisas que são difíceis. Porque as coisas que são próximas, de alguma forma a gente capta aquilo.

Sandra – Então

Eu – E as coisas que não são?

Sandra – É, então, mas eu eu aprendi uma coisa que foi uma bofetada muito grande na minha cara que é ótimo assim porque a gente tem uma arrogância de ficar julgando as pessoas. Ah, então: Pô, mas ela está grávida e fuma, mas ela pô que não sei quê, essa mulherada que não pára de ter filho. Nunca mais eu falei isso na minha vida depois que eu fiz a Cleusa, depois que eu fui a Cleusa. Depois que eu sou a Cleusa (risos).

Eu - Depois que eu virei a Cleusa.

Sandra - Depois que eu virei a Cleusa. Porque eu entendi que ela tem uma frase no texto que o Kaíque está lá e desaparece, volta no dia seguinte, pequeno, criança andando pelo mundo, o outro aparece com o tênis que não é dele, o outro que não sei o quê. Os filhos, quatro homens. Que ficam dando dor de cabeça e eu lá fazendo as continhas no meu caderninho vendo se o dinheiro vai dar, se o

dinheiro não vai dar. O Kaíque querendo sair de perto de mim. Não você não vai sair de perto de mim, você vai ficar aqui. E aí eu falo: tomara que Deus me dê uma menina, bem boazinha, para me salvar de vocês. Ela fala assim, eu falo assim. E eu não entendia essa fala no começo: como assim, salvar deles? Salvar deles, mas aí depois, que eu morei naquela casa com vocês, que aí eu vi vocês assim, um indo, talvez vai se tornar jogador de futebol mesmo, o outro foi lá se batizar, o outro está de moto, tem filho já e eu não sei nem que eu sou avó. Mas enfim, os filhos crescem e vão embora. E eu entendi que ela, que eu, que a Cleusa, as Cleusas, elas talvez tenham filhos porque elas gostam de criança e elas querem ter o filho porque é a razão da vida delas, entendeu? Não são todas assim. Tem umas que são porra-loca que tem um filho e que está pouco se fodendo, manda o filho para lá, bota o filho para pedir esmola mas não as Cleusas. As Cleusas são mães que trabalham para os filhos. Para elas também. Né? Ela também. Ia no jogo, ia no bar, comprava o seu cigarro, tomava a sua cervejinha com os amigos dela. Mas trabalha para os filhos. Ela quer ter um filho para ela cuidar, tanto que tinha lá o bercinho. Né? Da Regiane que ia nascer. Que não nasceu, ou nasceu, não sei. O filme acaba antes mas eu acredito que nasceu e eu aprendi muito com esse filme, com a história da Cleusa e com todas as mulheres que eu conheci durante as cenas da Cleusa que eram histórias muito parecidas. Uma mulher que sentou do meu lado no ônibus no dia que a gente ficou andando de ônibus. Aquele ônibus cheio de figuração, aquela gente voltando para casa, dormindo no ônibus, aí eu sentei do lado de uma mulher, ela era moça ainda, negra, mais gordinha, eu sentei do lado dela, daí comecei a conversar com ela, falei: Qual é o seu nome? “Cleusa”. Quantos filhos você tem? “sete”. Quantos anos você tem? “quarenta”. Aí ela começou a me contar, sabe? Que a mãe dela ajudava a criar os filhos dela, então eu aprendi a parar de julgar as pessoas porque ela estava bem. Falei: e aí beleza? Como está a sua vida, está legal? “Não, eu amo os meus filhos. Eu gosto, eu trabalho. Meus filhos estão na escola, sabe?” Eu aprendi isso que toda vez que eu vejo uma mulher grávida com criança pequena, as pessoas: “ah, essas mulher também ficam tendo um monte de filho, não sei o quê” Eu não julgo mais. Eu olho e penso, pôxa, mas ela pode estar numa dificuldade agora mas ela pode ser uma mãe amorosa, que teve esse filho, porque ter um filho é uma coisa... E outra coisa também que é a nossa... a mulher, ela sofre tanto nessa sociedade machista que a gente vive, é tanto preconceito com a mulher, tanta grosseria, tanta covardia, tanta violência, que a gente fala disso o tempo todo. Acontecem coisas horríveis o tempo todo, morre um monte de mulher espancada pelo marido, pelo namorado, pelo amante, por um que está passando na rua que também tem uma coisa da mulher que quanto a mulher está grávida, ela é uma pessoa especial. Quando a mulher está andando com a barriga na rua, ela é especial, ela se sente especial. Por aquele tempo, o de nove

meses, ela é o mundo, ela está gerando uma vida dentro dela, isso é mágico e não muda se ela é rica ou se ela é pobre. Claro que se você tiver, você vai ter mais cuidado, mas a sensação de estar gerando uma vida, é a mesma, é orgânico, é químico. Então estar grávida, também é uma coisa que dá um certo alento para a vida naquele momento, sabe? E também talvez um: vou fugir para esse mundo aí. Para ficar um pouco melhor também, minha vida.

Eu – E... Como você vê que os exercícios, laboratórios, vivências, improvisações, as vivências que você fez nos ensaios e as que você buscou. Mais que você fez nos ensaios mas que você buscou também, que acho que está tudo meio unido. Não é uma coisa separada da outra. Como que esse processo de ir encarnando isso, como esse processo foi acontecendo? Como que... teve um momento que você sentiu que mudou ou foi uma coisa mais paulatina, uma coisa mais...

Sandra – Olha, teve um momento que acho que é por causa dos exercícios que a gente fazia, porque quando, nos primeiros dias é aquela novidade, então você sente um cansaço físico muito grande e aquela euforia, de um trabalho grande, com pessoas que você ainda não conhece então tudo é um pouco novo, divertido, adrenalina, tudo é assim. Depois de duas semanas de ensaio e exercício: cada um fazia exercícios em comum e exercícios seu. Correr, o outro precisava fazer perna, o outro boxe, o outro... cada um cuidando da sua deficiência. Teve um dia que eu saí da porta da casa que a gente ensaiava e saí na rua. E aí eu tive a sensação de que eu estava enxergando e ouvindo pela primeira vez na vida. Sabe? Deu um clarão assim. Porque acho que a oxigenação e os exercícios, deu um clarão. Aquele dia me deu um baque. Falei: nossa, eu acho que eu estava meio cega. O meu corpo estava vivo, muito vivo, os sentidos estavam vivos. Eu acho que esse treinamento deu isso. Para mim, para nós num primeiro momento. O sentimento vivo, tudo vivo, tudo muito à flor da pele. E aí depois acho que foi acalmando um pouco, acho que a gente subiu, acho que a gente foi num pico de adrenalina, de vivenciar coisas, como num psicodrama, uma coisa assim de voltar para a barriga, teve um dia que acabou o exercício e vocês estavam todos no meu colo. Os quatro assim. E então todo esse processo de se sentir filho, de se sentir mãe, de amar, de odiar, de bater, de ir embora, de abraçar e tudo o mais, acho que tudo isso se acalmou e foi entrando na história do filme. Na história assim, então quem são essas pessoas individualmente? Depois quem é esse coletivo e o que esse coletivo está vivendo? Qual é a história desse coletivo? E aí a gente foi... começou a ensaiar as cenas, começou a colocar os elementos que cada um tinha. Então, que tipo de roupa o Vinícius usava, você usava, o João usava, o Kaíque usava. Então que tipo de roupa e então o Reginaldo passou a usar nos ensaios que a gente foi

mudando. A gente foi mudando, a gente foi ficando cada vez mais simples, cada vez mais despojado, cada vez mais próximo daquela realidade que a gente ia vivenciar ali, depois na filmagem. E aí a gente foi fazendo coisas práticas junto, do dia a dia: almoço, lanche, um chegando do trabalho, o outro que não queria falar com ninguém, a cena de não sei quem, a mãe dando bronca, vai buscar escola... E as coisas foram indo para o lugar da história do filme, daí eu comecei a usar aquela barriga que me dava outro ritmo, outro jeito de sentar, outro jeito de levantar, isso é fundamental, eu acho. Para todos os processos de ensaio. Se eu vou fazer uma personagem no teatro, por exemplo, é uma mulher dos anos vinte. A primeira coisa que eu coloco é o sapato. Eu não consigo ensaiar sem o sapato. Eu não posso ensaiar uma mulher dos anos vinte usando o meu tênis de corrida ou descalça porque o andar, o... eu gosto sempre de colocar um figurino que vá se aproximando do universo daquelas pessoas porque o figurino muda o nosso comportamento. O figurino ele te... se a sua calça é mais baixa ou se é de moletom, se é jeans, se é de linho ou se é de salto alto, isso muda o seu jeito de andar, de sentar, então se a mulher está grávida, ela tem uma barriga. E essa barriga é diferente se você tem uma barriga: você tem um ser humano vivo, um bebê ali dentro de você, você não vai se comportar do mesmo jeito. E o cigarro se tem cigarro você tem que fumar. Eu não sabia fumar, eu aprendi a fumar por causa desse filme. Eu não sabia tragar, eu engasgava, mas eu aprendi. Fiquei lá um tempão com o cigarro na mão e aí quando eu saía dos ensaios eu ia para casa, eu dirigia com o cigarro na boca, apagado mas dirigia. Ficava com o cigarro na mão o tempo todo para pegar o jeito. Para não parecer falso porque dá para ver que é falso. Se você não fuma e tem que fumar, fica fingindo que está fumando, não dá. Não dá num filme como esse que é um filme documental. Se fosse uma comédia, você podia até fumar de um jeito fake como uma pessoa que não fuma mesmo, que está fingindo que está fumando porque é legal, mas no caso do “Linha de Passe”, não era possível. Ou fuma ou não fuma porque senão é estranho.

Eu – Deixa eu fazer outra pausinha. Estou gostando para caramba, Sandra.

Sandra – Pensando em como você faz, porque faz.

Eu – Eu gosto um pouco dessa parte porque acaba que, parece que você fecha aquele livro. De alguma forma. Claro, você sempre vai lembrar, sempre vai retornar mas depois que você contou, ufa! Dá uma organizada.

Sandra – É organiza o pensamento, porque a gente pensa um monte de coisa assim, às vezes pensa uma coisa depois muda para outra, então quando a gente fala a gente vai formulando, você vai

organizando as ideias para que a outra pessoa possa te entender para você conseguir falar aquilo que você quer falar. Então é bom, organiza.

Eu – e da parte, vamos dizer assim, terminaram os ensaios, foi duro, foi difícil, foi aprendizado.

Sandra – Foi prazeroso também.

Eu – Foi prazeroso. Teve o momento dessa massa, dessa coisa pronta que depois foi modelada. Como que foi isso para você? Como é que essa coisa aconteceu?

Sandra – Como é que a gente saiu da sala de ensaio e foi parar no set de filmagem?

Eu – é. O que mudou para você de fazer com outras pessoas assistindo na câmera. A rotina mesmo.

Sandra – Então sabe que primeiro como era tudo muito novo foi muito emocionante tudo. Essa coisa, esse circo, essa máquina gigantesca que é um filme. Ainda mais um filme que película, que é diferente de digital. É... foi muito emocionante tudo porque era um filme que falava sobre a cidade onde eu moro. De uma realidade que eu conheço. De uma coisa que eu acho importante falar. Então era uma coisa que eu desejava há muitos anos. E acabou acontecendo desse jeito. De falar de São Paulo de uma mulher assim. Eu imaginava umas coisas muito antes do filme acontecer. E aí acabou acontecendo o filme e foi muito emocionante tudo, conhecer vocês, passar por esse processo com a Fátima, Michel e todas aquelas pessoas que começaram junto com a gente: Julia, Mônica, e depois ir fazer o filme com o Walter Salles e Daniela Thomas. De quem eu era fã. Dos dois. E depois todas as pessoas que estavam envolvidas no filme. Que eram meus amigos do teatro vários.

Eu – Par você existe alguma coisa assim. Você sempre fez teatro, beleza. Mas existia profissionalmente alguma coisa mais importante do que um filme novo, desse tipo?

Sandra – Na época?

Eu – sim.

Sandra – Não. Não. Nada assim. Para mim desapareceu tudo. Ficou o filme lá. É eu tenho consciência de que como eu fiquei dez anos no grupo TAPA trabalhando, a gente lia muito, via muito filme. Filmes italianos. Eu aprendi muito com o Eduardo Tolentino. Essa coisa da palavra, e do entendimento da personagem era uma coisa que eu trouxe desses anos de estudo com o Eduardo. Então eu devo muito a ele. Eu me sinto segura com relação a isso. Da compreensão, da origem da

personagem. Da compreensão do texto. Então tudo isso eu tinha já comigo. E levar tudo isso que eu já tinha mais o que eu aprendi com vocês e com a Fátima Toledo e mais o que estava no roteiro da Daniela Thomas, do Bráulio e de todo mundo que participou do roteiro e mais o Walter Salles não... era o que tinha que acontecer naquele momento eu não pensava em mais nada. Nada. A minha cabeça estava focada nisso. Eu não tinha outro trabalho. Eu não estava fazendo nada, era impossível também. Mas assim, totalmente voltada e focada para isso. Não dividi com absolutamente nada. Nem uma aulinha. Nem uma coisinha, nada. Era só isso. E foi muito emocionante tudo. Chegar lá naquele set que era a casa que a gente já tinha morado que a gente conhecia mas que estava totalmente modificado porque estava cheio de gente lá dentro. Equipamento, luz, câmera. Então nosso espaço lá dentro que já era reduzido ficou mais reduzido ainda. Mas uma coisa muito boa que aconteceu foi que eu não tive medo nenhum porque a gente estava preparado. A gente sabia o que a gente tinha que fazer. A gente estava inteiraço lá. Os cinco. Sabe? Então vivenciar aquilo foi engraçado num primeiro momento, porque tinham uns seguranças de ternos que ficavam com rádio. Então era assim, a rua tinha dois metros para atravessar de onde era a base do figurino e da maquiagem para atravessar para chegar na casinha tinha uma ruazinha de dois metros. Que não passava nem carro e aí tinham uns cinco seguranças, todos de preto, aqueles cara armário. “Sandra vai passar, Sandra vai atravessar”. Eu achei tão engraçado aquilo, achei uma coisa estranha porque eu não estava acostumada com isso. Eu me diverti com isso, achei bem engraçado e não tive dificuldade em abstrair todo mundo que estava em volta porque eu tenho uma boa capacidade de concentração e estava bem treinada também. No teatro você tem que estar muito concentrado. E eu sou bem concentrada. Quando eu tenho que fazer alguma coisa eu sou bem concentrada. E eu, a gente estava bem treinado pela Fátima também.

Eu - E o que mudou com a direção? O que você sentiu que mudou para você com a direção? Alguma cena que você se lembra?

Sandra - Eu não sei se eu vou conseguir explicar em palavras. Mas talvez uma imagem que possa ajudar é... que é muito emocionante que é: quando a gente estava na sala de ensaio, era a gente, era uma família. Era uma Cleusa. A partir do momento que eu cheguei lá na Cidade Líder, naquele set, naquela casa, virou o mundo, vieram todas as mulheres, todas as famílias, já não era mais eu, você, Vinicius, a gente era um mundo. A gente era uma célula de um corpo gigantesco, uma célula igual a tantas outras e não sei se volátil é a palavra. Ficou mais misturado com tudo, dimensionou. Porque quando a gente estava dentro daquela casinha que a gente estava ensaiando, eu me sentia numa família

de gigantes: o sofrimento é meu, é dele, é dessa família que sofre, que está lutando, é essa família. Quando a gente chegou lá, era mais uma família. Então tudo foi para uma dimensão, outra dimensão, a dimensão da cidade gigantesca, da megalópole, que a gente mora. Foi para o lugar assim. E eu acho que isso que deu o tom do filme. Então a gente estava pronto emocionalmente mas a gente não estava pronto para técnica do cinema que também é mágica, sabe? E acho que no segundo dia, com o Walter, no dia que eu fiquei sozinha lá de madrugada filmando com ele. Vocês já tinham ido embora, a Dani também aí eu tinha que chegar com o rosto na janela e olhar o Kaíque chegando. Aí eu fiz essa cena e ele foi lá, gentilíssimo, sabe tudo. Falou assim: “Vem cá. Vem cá, Sandra”. Me abraçou e falou assim: “Vem comigo aqui”. Aí saímos da casa, atravessamos a rua e fomos para a beira daquele barranco lá. Aí ele falou: “Está vendo aqui a sua casa?” Falei: estou. “Agora põe mais uma em cima. E mais duas do lado, imagina assim uma tela bem grande. É desse tamanho que o seu rosto vai estar, entende?” Eu falei: entendi. Entendi! Olha que explicação incrível que ele me deu, porque ele não precisou falar que eu estava arregalando o olho. Ele me fez entender que eu era só um rosto na janela de uma mãe numa cidade gigantesca no meio de um lugar pobre, esperando desesperada um filho, mas eu não precisava mostrar que eu estava desesperada, porque só essa situação já era um desespero, entendeu? E naquele dia assim, caiu uma ficha gigantesca na minha cabeça, eu sou, vou ser grata a ele pelo resto da minha vida. Eu entendi que eu não precisava demonstrar só estava ali, olhando. Só eu estar ali naquela casa, naquela janela, com aquela cara, aquele cabelo, já era. Eu não precisava demonstrar que eu era. A presença, a presença que nós ganhamos nesse filme e que talvez tenha feito eu ganhar o prêmio em Cannes. A presença que é difícil de você conseguir e eu entendi nesse filme. Talvez eu não tenha conseguido fazer em outros filmes. Porque não são todas as personagens que são tão inteiras assim e não teve a preparação que teve e tudo o mais. Mas é lindo e triste ao mesmo tempo porque sei lá. EU acho que ele dimensionou. A Dani, ele. Eu entendi naquele dia o que é fazer cinema. Isso não significa que você consiga reproduzir isso em todas as coisas que você faz. Porque depende da direção, depende do personagem, depende de um monte de coisa, mas foi uma coisa maravilhosa, foi uma iluminação que eu tive naquele dia, de madrugada naquele lugar, foi lindo. Lindo. E eu fico correndo atrás disso. O que a gente teve no “Linha de Passe” é difícil ter, Gera. Muito difícil. Tem processos e processos mas assim, desse encontro da gente, dessas pessoas que são tão legais, tão queridas, cada um do seu jeito e o amor que a gente criou um pelo outro. A história que a gente contou. Quando eu vi o filme eu fiquei muito emocionada. Até hoje eu não consigo ver direito. Quando eu vi pela primeira vez a nossa imagem naquela tela gigante do cinema eu fiquei muito impressionada. Porque a gente estava da cor da

cidade. Não era maquiagem, a gente estava daquela cor. A gente mudou de estado: é físico, é químico, a gente mudou de estado, a gente mudou de cor. A gente estava encardido, mas não era de sujeira, encardido da vida, da cidade, que apesar da gente morar lá, eu você, o Vinicius, o Kaíque, acho que está todo mundo morando em São Paulo, acho que só o João que se bandeou para o Rio de Janeiro mas a gente ainda consegue se salvar um pouco. Pelo mundo que a gente vive, a gente vai para outros lugares, a gente tem uma vida um pouco mais confortável, mas para quem espera ônibus na 14 bis, ali naquelas avenidas gigantescas, pontes, ruas sem nenhuma árvore, tanta poluição, é muito duro. É uma vida bem puxada, e a gente conseguiu fazer, porque a gente vivenciou mesmo de fato e isso é difícil. Cada processo é uma coisa diferente. Às vezes você emenda um trabalho no outro, não tem tempo de se dedicar o quanto deveria. Tem a sobrevivência que você tem que ganhar dinheiro e pagar as contas. Quem trabalha não por hobby mas porque precisa trabalhar. A gente tem a sorte de trabalhar com o que a gente gosta mas se também não trabalhar, não vive. Então você emenda um trabalho no outro não tem o tempo de se dedicar como gostaria tem tudo isso. O processo ideal. NO teatro acho mais fácil a gente fazer isso porque o teatro predispões dois meses de ensaio, às vezes três meses dependendo do grau de dificuldade da peça. No teatro você consegue criar essa trajetória. Você consegue embasar mais o personagem. Mas a televisão por exemplo é uma coisa de louco. É muito rápido tudo. Às vezes não dá tempo e às vezes você dá a sorte de pegar uma personagem que é a mão na luva. Você chega assim e encaixa no lugar e já é.

Eu – E hoje, fora “Linha de Passe”, como você se aproxima dos seus personagens, como você entra no processo, como é o seu processo individual avulso?

Sandra – Quando não tem essa preparação.

Eu – Na sua intuição

Sandra - Então, eu sou... eu leio bastante sobre o universo da personagem e tento fazer as minhas coisas quando o filme não oferece, quando o trabalho não oferece esse apoio, a gente tem que se virar, fazer por nossa conta. Então se eu vou fazer uma mãe de santo, eu não entendo nada disso. Eu tenho que estudar, tenho que ir atrás de alguém que possa me ensinar como é, o que é. Vou atrás de ver por mim mesma e procuro no meu dia a dia, se eu não tenho tempo apra me dedicar a isso o tempo todo, eu procuro buscar referências nos lugares: por exemplo eu gravo músicas e vou ouvindo músicas que eu acho que tenha a ver. Ou vejo links com a internet. Às vezes ajuda porque você

consegue pesquisar bastante, no avião, no avião não, porque não pode, mas no aeroporto enquanto você está esperando um avião ou no carro indo de um lugar para o outro, às vezes eu gravo coisas e fico ouvindo, eu estou dirigindo eu fico ouvindo, converso com pessoas, busco referências quando a pessoa existiu por exemplo. E vou fazendo um trabalho assim. Quando eu sei que eu não posso me dedicar totalmente: vou fazer um trabalho daqui a três meses, eu vou fazendo um trabalho paralelo. Estou fazendo esse trabalho mas estou gravando uma coisa ou fazendo uma peça mas eu sei que daqui a três meses vou fazer um filme, se eu tenho que ser no filme, sei lá, uma professora de flamenco, eu vou fazer aula de flamenco. Como é que eu vou fazer? Eu tenho que aprender um pouco daquilo para ter a segurança na hora de gravar a cena, não ficar só no truque. Porque é muito inseguro ficar só no truque porque às vezes pode dar uma merda. Dá para perceber que a pessoa está no truque, isso não é legal. Se a pessoa tem uma doença, saber mais sobre aquela doença, se a pessoa tem uma deficiência saber mais sobre aquela deficiência. Enfim, você tenta fazer um livro.

Eu – Se cercar...

Sandra – Um diário para aquela pessoa. Um caderno desse trabalho aqui que eu anotei várias coisas, fiz um dicionário de coisas naturais, vi muita coisa, fico seguindo a página de uma amiga minha que é xamã. Que trabalha com a terapia do casulo, que tem um trabalho todo espiritual, ela fica postando coisas eu fico compartilhando as coisas que ela coloca, visito a página dela todo dia para ver quais são as novidades, curto coisas que fazem bem. Com essa personagem que é a Sol, vou atrás dessas coisas de dar amor, porque como eu não tive muito tempo de me dedicar a ela, ensaiar com as pessoas, por causa do tempo, não é em São Paulo, é outra cidade, um começa a gravar antes, o outro grava depois, começa no meio depois vai para o fim, aquela loucura, então quem é ela e o que ela faz. Então fiz esse diário, ouço músicas que me ajudam a buscar essa pessoa que para mim eu construí na minha cabeça que é uma pessoa que saiu da cidade grande e veio em busca de uma vida mais tranquila e é uma pessoa que não é fácil para ela ficar calma. Ela tem que fazer um certo esforço para ficar calma. Ai Meu Deus! Ai minha Rosa Mística, eu tenho que ter muita paciência com essas pessoas, então dar amor para receber amor, mas as vezes dar amor não é fácil e às vezes não dá tempo de fazer quase nada. Às vezes você vai na sua experiência, raça e competência se você já tem bastante experiência porque às vezes não dá tempo mesmo, é impossível. Aí você fala “não vou aceitar o trabalho porque é impossível fazer a preparação”? Não. Eu preciso viver, eu vou aceitar o trabalho e a

preparação eu vou fazendo andando. Eu vou caminhando e cantando e seguindo a canção. Bora! Vamo que vamo!

Eu – para mim está maravilhoso, Sandra.

Entrevista 2 – Vinícius de Oliveira

Vinicius de Oliveira foi entrevistado em São Paulo, no dia 10 de outubro de 2016. Revelado no longa-metragem “Central do Brasil” (1998), Vinícius é o intérprete de “Dario” no filme “Linha de Passe”.

Eu – Bom Vini, só para a gente ir relembrando, como foi para você o processo de saber que o “Linha de Passe” existia até antes de começarem os ensaios. Porque você já sabia que ia fazer o “Linha de Passe” alguns anos antes.

Vinicius – Isso, na verdade eu já estava desde o início do projeto, do “Linha de Passe”. Eu soube que o Walter queria fazer esse filme quando a gente estava filmando o “Abril despedaçado”, no interior do Nordeste, que o Walter teve a ideia depois de assistir o documentário do irmão dele “Futebol” que aí ele se inspirou nas histórias de um moleque que queria ser jogador de futebol. Aí a primeira história foi essa e ele acabou escrevendo as outras histórias que vieram depois: o motoboy, o evangélico e o moleque mais novo sem pai que o Kaíque fez. E aí a partir desse processo, dessa conversa, foram quase seis anos se eu não me engano de processo aí: de roteiro, na verdade roteiro, só que eu comecei paralelo a isso de jogar mais futebol. Eu sempre gostei de jogar futebol, jogava futebol, mas aí comecei a fazer uma coisa mais séria, a treinar na escolinha do Zico lá no Rio de Janeiro. Aí aproveitei a ideia toda e falei com o Walter: deixa eu começar já o futebol para quando eu começar fazer um trabalho legal, não fazer um futebol tosqueira, que é muito difícil filmar futebol no cinema. Geralmente é sempre muito ruim. E muitas das vezes os atores são bons atores, mas não jogam tanto futebol. Não que eu seja um craque ou coisa parecida, mas dava para enganar legal ali. E aí foi esse processo até chegar a preparação da Fátima Toledo. Meu primeiro reencontro com ela depois de quase dez anos. “Central do Brasil” a gente não tinha se dado muito bem no Central. Eu e ela. Por eu ser uma criança e não entender nada do que estava acontecendo sobre interpretação, cinema, mais os métodos dela que são delicados e a gente precisa ter uma compreensão para poder entrar no jogo. Era difícil por isso a gente criou esse atrito. Aí eu voltei a conversar com a Fátima dez anos depois para a gente se entender e tentar criar um processo bacana. E aí ok, a gente conversou e começou o processo, com você, Gera, o João, a Sandra e o Kaíque e para mim ainda assim estava duro aquele processo eu não conseguia direito engolir, digerir, porque eu tinha muitos questionamentos, porque eu não entendia

direito o que ela estava fazendo ainda, eu não entendia aquele trabalho dela. E só depois de muita porrada não necessariamente física...

Eu – mas também.

Vinicius – Mas também, porque a gente passou por isso. Que a gente se permitiu passar por isso. Era um jogo entre nós que a gente se permitiu isso. Enfim que eu acabei compreendendo o processo. A gente teve mais um estranhamento muito difícil durante, eu e a Fátima, que ela me mandou para casa, eu fiquei uma semana de molho, enfim, aí teve uma conversa com o Walter, com todo mundo, intervenções divinas, mentira (risos), mas enfim, até eu retornar para os ensaios, conversar com ela novamente e durante o trabalho pelo qual você é muito responsável, Gera, por isso, consegui entender o processo, consegui entender o trabalho da Fátima e consegui me jogar. Que foi uma, não sei se você vai lembrar desse exercício, é uma roda que a família fazia, e eu ficava no meio. E eu tinha que dar carinho para cada um de vocês e vocês me agredirem fisicamente.

Eu – Proporcionalmente.

Vinicius – Proporcionalmente, exatamente. E aí você foi o que me agrediu e me tirou de mim. Entendeu? E aí eu fiquei num estado que até então eu não tinha apresentado para ela e era isso que ela precisava. E a partir disso as coisas começaram a caminhar super bem durante o processo, pelo menos para mim, acho que eu consegui de fato entrar ali naquela família, naquele jogo, entender aqueles irmãos, aquela mãe, e tudo mais que a Fátima estava pedindo e paralelo a esse processo eu ainda treinava futebol, continuei treinando futebol, treinava futebol no juniores do Palmeiras, treinava durante o dia e durante a tarde ia fazer os ensaios. Foi uma pauleira muito grande, foi uma imersão muito bacana para mim esse processo.

Eu - E que que você considera que foi... Vamos dizer que esse já foi um ponto de mudança esse exercício. Mas como você vê esse processo seu para criar um personagem, ou para entrar numa situação ou para atuar? O que você costuma fazer? O que você fez diferente no “Linha de Passe”? Ou se para você isso é uma coisa intuitiva de entender o personagem daí já várias coisas você vai linkando na cabeça? Como é que é isso para você?

Vinicius – Para mim... Eu nunca fiz escola de interpretação, nada disso, sabe? Então desde o “Central” era uma coisa muito intuitiva, sempre foi. Então trago isso para mim até hoje, mas com a Fátima, o processo dela me ajuda nessa criação intuitiva. O processo da Fátima é o que eu sempre

costumo levar de aparato para eu poder começar a criar os personagens. No “Linha de Passe” foi a mesma coisa : ela começava a me limpar. Essa coisa de limpar o ator, fazer cair todas as máscaras, e principalmente de te deixar acessível num lugar mais interior. Eu gosto de trabalhar nesse processo. Ficar muito liberto interiormente, ficar muito livre, muito disponível, principalmente os sentimentos. A necessidade de conexão quando se precisa e enfim, por alguma sensibilidade que eu acho que eu tenho, as cenas já me dizem muita coisa, então eu facilmente consigo entrar nas cenas e no personagem e na situação que está sendo pedida ali na hora. Mas o complemento com o trabalho da Fátima, principalmente no “Linha de Passe” foi fundamental para eu conseguir deixar ela sempre livre e sempre fluir.

EU - E no caso em que seja um personagem muito distante. Você já enfrentou isso, ou não? Tipo assim, um personagem, putz, difícil, distante, ou... uma situação extrema. Quando a coisa está mais distante da gente.

Vinicius – Eu costumo usar a intuição e me permitir naquele personagem. Sabe, eu consigo.

Benjamim (filho do Vinicius). - Papai...

Eu – Pode falar Benja.

Benjamim – Sabe que cortei? Porque que está a mamãe e você ia fazer?

Vinicius – Deu um problema lá filho, o papai pode te contar depois? O que aconteceu. Só vou terminar de conversar com o Gera e daí o papai te conta o que aconteceu. Tá bom? Vai lá brincar vai. Então, essa coisa da distância. Não sei se é uma coisa minha. Eu sou no dia a dia, eu penso muito nas possibilidades infinitas que podem acontecer comigo, sabe? Eu me coloco em situações das mais absurdas, das mais diversas, sabe? Sei lá, qualquer coisa, qualquer coisa muito bizarra ou não, eu me vejo, eu me coloco, justamente para sentir como eu reagiria. Eu acho que isso acaba me ajudando num personagem quando ele é distante. É uma brincadeira que eu faço no meu dia a dia, andando, ou sozinho, quando tem uma viagem.

Eu – Por exemplo...

Vinicius - Sei lá, não sei, eu tenho dois filhos. Claro, nunca vai acontecer, mas como seria se acontecesse alguma coisa ruim com os meus filhos? Eu já me coloco nessa situação, porque aí claro, vai ser sempre uma surpresa e vai ser muito doído, mas pelo menos vai ser uma coisa que eu já

imaginei e se acontecer, eu vou estar de alguma maneira, meio que preparado para receber aquilo e como agir. Sei lá, um cara que matou um familiar meu. Eu consigo me imaginar lidando com esse cara. Como eu reagiria. Ou então e se eu fosse gay? Como que eu seria? Entendeu? Isso baseado nas pessoas que eu vejo na rua. Como que eu reagiria diante desse mundo? Então eu me coloco nessas situações... é meio doido.

Eu – E quando que você começou a criar esse exercício, essa brincadeira?

Vinicius – Cara, eu não sei. Eu nunca programei, acho que é uma coisa meio louca minha mesmo. É uma coisa que vem, que surge. Daí eu faço essa brincadeira. E quando aparecem personagens difíceis, claro, é sempre mais difícil a criação, essa busca e evidentemente que vai aparecer um ou outro que eu nunca me imaginei, mas da mesma forma eu vou tentar usar a minha intuição e o que eu poderia emprestar que é meu para o personagem. Eu sempre parto desse princípio também. Se eu fosse essa pessoa, como que eu agiria? Como que eu reagiria? Eu não deixo pré-determinada... se for um advogado por exemplo: ah, um advogado tem que ser assim, assim assado. Não, para mim não. Se eu for fazer um advogado, vai ser o meu advogado. Um cara que estuda leis, parará, pereré, pão duro. Tem o clássico, né? Mas de resto, as outras questões vão ser tudo meu. Como que eu Vinicius seria se eu fosse advogado. E é claro, quando é um personagem que é biográfico, aí não tem jeito, a gente busca as referências da pessoa que está representando. Eu fiz por exemplo um trabalho sobre o Didi, o personagem Didi, do Renato Aragão. Cinquenta anos da existência do personagem. Eu fui buscar referências de trabalho. Eu vi vários filmes dos Trapalhões mas eu foquei em um único trabalho dos Trapalhões. Não foi nem dos Trapalhões, foi do Renato, o personagem não era o Didi, era o Bonga, chama “Bonga, o vagabundo”, o filme, acho que é o primeiro filme do Renato Aragão, se não me engano... mas todas as características do Didi, estavam nesse personagem, o Bonga. Então eu preferi focar só nesse trabalho dele, porque era tudo muito cru. Como era o primeiro trabalho, não tinham tantos trejeitos, tantas caretas, então era uma coisa mais crua, mais verdadeira, a essência estava latente nesse personagem então eu preferi focar nele do que já pegar um Didi mais para frente, mais montado, que para mim seria mais difícil fazer eu acho. Que é muito difícil você fazer uma coisa igual. É mais fácil você pegar a essência e fazer os trejeitos e fazer uma coisa próxima do que tentar sair igualzinho que o risco de errar eu acho que é muito grande.

Eu – E por exemplo, atuar para cinema. Você já fez teatro e já fez cinema?

Vinicius – Sim.

Eu – e qual é a diferença para você? Como é que você encara as duas coisas?

Vinicius – Nossa cara, para mim tem um abismo enorme entre as duas coisas. Eu não faço teatro por conta disso, por entender que a diferença é muito, muito, muito grande. Cinema é uma coisa muito contida, muito pequena porque a câmera capta tudo, a câmera suga tudo que a gente está mostrando. E tudo que a gente está mostrando a câmera está ali passando para o espectador. Eu sou muito dessa forma, até no modo de viver, no meu dia a dia eu sou assim. E no teatro, por mais que tenha a verdade que o espectador precisa acreditar no que ele está vendo, tem uma coisa que é grande demais que eu não consigo fazer. Eu não consigo chegar nessa grandiosidade e ao mesmo tempo com verdade para o espectador. Então isso, pelo menos para mim, atrapalha. Não me deixa confortável no palco. Eu vejo, enfim, eu vejo de tudo no teatro e quando eu vejo um trabalho assim maravilhoso, grande, que o cara conseguiu atingir o espectador eu não conseguiria.

Benjamim – Papai, quero ovo.

Vinicius - Vai lá, fala com ela que ela vai fazer para você. Então eu não, acho que eu não conseguiria atingir o que aquele ator conseguiu fazer, sabe?

Eu – E quando você faz, você fez teatro, é... Como você encarou isso? O personagem que você fez no teatro você usou a mesma abordagem que você usou para os personagens no cinema?

Vinicius – Cara, eu fiz pouco teatro e comecei no teatro fazendo um monólogo.

Eu – Do Drummond.

Vinicius – Isso, do Carlos Drummond de Andrade. Que chamava “Jovem Drummond”, que a gente contava a história do Carlos Drummond de Andrade jovem, poesia, amor, sexo e tal. E esse processo curiosamente foi um processo de trabalho mais intimista, porque o direto que eu peguei, o André Monteiro ele tem esse trabalho que é muito...

Benjamim – Eu pedi ovo mexido.

Vinicius – Está bom filhão, agora deixa eu falar. Ele tem esse trabalho que é intimista, ele gosta de trabalhar muito bem as palavras, sabe, quer que ela fique muito bem ajustada na sua boca, então dava esse conforto. Então nesse trabalho eu consegui ir por esse lado. Então como era uma coisa pequena, eu fazia sempre em teatros pequenos, apesar de já ter feito em lugares grandes, mas eu acho

que esse monólogo. E era muito dinâmico, dava, me dava essa possibilidade de fazer uma coisa menor e ao mesmo tempo trazer o público para o espetáculo. E enfim, o que eu fiz depois foi sempre coisas mais teatrais mesmo, maiores e eu fiz porque eu ainda não pensava sobre isso, essa minha dificuldade simplesmente chegava e fazia e não mudava muita coisa mas eu ainda não tinha essa questão que eu tenho de interpretações muito distintas definida. Eu ainda não pensava na minha carreira em si o que eu queria, eu estava ali na coisa de fazer, de ator, estava meio que descobrindo ainda o teatro, o cinema, enfim. Mais para a frente que eu vim determinar isso de vez concretizar e falar: teatro para mim não dá. Tanto que eu recuso vários convites de teatro. Sempre explico para as pessoas o porquê. Então acho que é isso. Meu primeiro espetáculo eu tive sorte de fazer, de pegar um diretor do gabarito do André que me deixou muito confortável numa situação que não é que eu já tinha entendido, mas que eu já tinha dentro de mim.

Eu – Só para eu ver se eu entendo. Eu vivi, eu me lembro de uma coisa, dessa resistência, de uma não compreensão, e depois mudou. O quê que mudou para você? O quê você entendeu? O quê que você comprou do que a Fátima estava propondo por exemplo? Como que isso começou a fazer sentido para você? Em que ponto e porquê? E o que você acha que você olhou e falou “Pô, ela tem razão”, se é que isso aconteceu, eu não sei.

Vinicius – É... Cara o que mudou não só durante o processo mas para mim como ator de lá para cá foi a coisa da entrega, da entrega plena do ator para o personagem para o trabalho. Porque eu entendi.

Benjamim – Tá quente papai.

Vinicius – Sopra filho.

Benjamim – Mas eu soprei e estava quente.

Vinicius – Tá filho, eu tô conversando aqui, tá bom?

Benjamim – Tá.

Vinicius – Eu entendi, que o que a Fátima queria era essa plenitude minha como pessoa, como ser humano. Ela queria ver os meus medos, as minhas fragilidades, as minhas certezas, e tudo que eu tinha e que estava borbulhando, efervescendo dentro de mim, sabe? Porque tinha coisa. Tinha muita coisa. Então o trabalho da Fátima estava querendo expor isso, estava querendo trazer isso à tona.

Porque a gente fez um filme onde era uma família muito difícil. Sem pai, sem referências, enfim, onde todo mundo batalhava, tô falando da história do filme. E ela precisava que todos os atores, não só eu, que todos os atores estivessem disponíveis. E enfim, a partir do exercício que eu te contei que essa coisa começou a fazer sentido para mim. Que essa coisa da entrega foi fundamental, a entrega total do ator para cada cena, para cada momento, para cada trabalho. Porque antes eu, eu tenho um pouco de vergonha. Ali de ficar na frente da câmera. Mas eu tenho essa vergonha. Eu não tenho essa coisa de “ah, eu fico cem por cento natural, fico cem por cento livre”. Eu só fico cem por cento porque eu entendi esse processo, eu estou em cena eu falo não tem jeito, mano, foda-se. E o diretor fala ação e eu fico cego de tudo que está do lado de fora e vivencio a cena do jeito que tem que ser. Me entrego mesmo e vou, sem pensar, sem nada. Então por isso que a Fátima foi importante para mim e por isso que eu consigo hoje em dia, agir dessa maneira. E... perdi o fio da meada da sua pergunta.

Eu – E o quê que você entendeu? E é isso, foi a entrega.

Vinicius – Isso, enfim, era fundamental ali naquele trabalho e para mim como ator para outros trabalhos o que eu tenho feito, e tudo o mais.

Eu – E a sua relação com os diretores? Como é que era isso? Te ajudou, te atrapalhou, você sente que você atuou melhor, se é que isso pode existir, pelo que eles disseram ou por coisas que você foi entendendo na relação com eles...

Vinicius – Você fala do “Linha de Passe”?

Eu – Do “Linha de Passe”.

Vinicius – Com o Walter, enfim, já tinha essa relação ator-diretor e também tinha a coisa da amizade que no set, ali no trabalho, não influencia. Mais a relação ator-diretor. O Walter ele tem uma coisa que é maravilhosa que poucos diretores tem aqui no Brasil que é saber lidar com o ator, saber falar com o ator e saber dirigir o ator. Então por mais que a gente viesse de um trabalho super bacana com a Fátima, o Walter e a Daniela também, ela sabe fazer isso muito bem, eles tinham na cabeça deles o que eles queriam. Então não é que a gente vinha pronto da Fátima, com as cenas na cabeça e vamos fazer o que a gente ensaiou lá. Não. A gente vinha disponível para as cenas que os diretores queriam e queriam dirigir a gente. Então eles sabiam conduzir isso muito bem. Então eu tive essa facilidade. (entra Sara Antunes, companheira de Vinicius) dá uma paradinha para mim Gera? (pausa) então, a melhor relação que um ator pode ter com um diretor, acho que num primeiro momento é isso: se o

diretor sabe te dirigir e sabe apontar exatamente o caminho que ele quer. Que é muito difícil trabalhar com quem não quer então você fica meio que jogado ali nos lobos fazendo mais ou menos o que ele quer e você se vira, senão é complicado, é muito difícil. Eu aprendi a lidar com diretores assim e enfim, hoje em dia se eu vou fazer um trabalho e vejo que o diretor está meio que tateando ali, eu sempre converso com ele, sempre tento abrir um diálogo e na maioria das vezes dá certo. Os diretores são sempre abertos a isso e aí consigo me virar. A gente consegue se virar e contar a história. Mas com o Walter e a Daniela, além dessa facilidade que eles tem de dirigir, de saber o que eles querem. De ter essa facilidade de dirigir a cena, dirigir ator, dirigir o set, são pessoas de fácil comunicação. Pelo menos eu lembro que comigo era assim. É, tem diálogo. É possível abrir um diálogo, é possível todo mundo se entender para contar a melhor história e contar a mesma história. Então para mim foi um processo super tranquilo com o Walter e com a Daniela. O Walter também tem uma coisa que é um pouco mais diferente que outros diretores que ele tem uma exigência que é muito grande. Tem um grau de exigência que é muito grande. Então é importante do ator que vá trabalhar com ele, até mesmo de uma equipe seja muito bem preparada. Aí o trabalho da Fátima Toledo fundamental com a gente. Que eu acho que a gente foi muito bem preparado por ela e a gente estava muito disponível para que ele pudesse dirigir porque é um grau de exigência único. Eu ainda, depois do Walter não, com nenhum outro diretor. Então tem essa peculiaridade. Que é maravilhoso. Você aprende, você leva para os outros trabalhos. Essa concentração e essa necessidade de estar sempre trazendo o melhor.

Eu – E o que você acha que as dicas ou a direção do Walter desenhou no seu trabalho no “Linha de Passe” quanto no seu modo de ver a atuação? O quê que você absorveu do olhar do Walter ou dessa exigência do Walter ou da forma como ele te dirigiu. Eu não sei dar um exemplo, mas o que você aprendeu com ele em termos de atuação?

Vinicius – Primeiro, essa delicadeza de lidar com o ator que você está dirigindo. Ele é de uma delicadeza, de um respeito muito grande. Saber falar com o ator e falar com o ator. Chegar do lado do ator, no ouvido do ator e falar o que ele quer. Que é muito diferente de vários diretores que pegam o microfone e falam no megafone: “ô Fulano de tal!” você fala: oi? O que está acontecendo? E às vezes é uma cena delicada e está lá o diretor sentado na cadeira gritando “ô fulano, vamos fazer isso, vamos fazer aquilo”. Você fala “o que é isso? O que está acontecendo?” então por conta de trabalhar com o Walter, quando eu pego um diretor nesse estilo, o cara fala, fala, fala e eu digo “Diretor, pelo amor de Deus, você pode vir até mim ou eu posso ir até você para a gente poder conversar?” Eu trabalho dessa

forma hoje em dia, então essa é uma das características que eu levei para mim como ator e como diretor também. Eu jamais faria isso com o ator. Eu prefiro levantar da minha cadeira do que falar pelo megafone, olhar no olho do ator, falar no ouvido dele, sabe? Porque o diretor quando está muito envolvido. (Toca o telefone) Quando o diretor está muito envolvido você sente pela presença dele, entendeu? O Walter tem muito essa característica, parece que baixa nele o que ele quer e você sente além da fala, ele tem essa característica. E a coisa da exigência também: eu sou muito chato, eu sou muito exigente para trabalhar. Eu tento sempre o melhor do outro e o melhor de mim para que o resultado fique bom. Eu cobro e não tenho medo de cobrar. Não tenho medo. Eu prefiro cobrar e se a pessoa se sentir incomodada eu prefiro que ela venha e converse comigo e que eu vou explicar o que acontece, mas isso eu levo para mim tanto como ator quanto como diretor. E saber o que quer, saber o caminho que quer, por mais que você esteja aberto a novas ideias, sempre podem surgir no set, seja do ator, seja de outra pessoa que esteja trabalhando ali, é que essa ideia seja bem recebida.

Benjamim – papai, depois você coloca no meu pé?

Vinicius -depois. Coloca a sua meia. Então essa...

Eu – E o quê que mudou do ator que você era no primeiro filme para o ator que você é hoje?

Vinicius – Acho que a consciência de saber o que eu estou fazendo. No “Central do Brasil” eu não sabia o que eu estava fazendo direito. E não tinha responsabilidade nenhuma. Isso foi muito bom para o processo do filme e para o resultado porque aí, tudo que eu fazia eu não tinha medo de nada, não tinha medo de ninguém e não tinha na minha cabeça “ah, preciso fazer um bom trabalho porque outras pessoas vão me ver e minha carreira parará, pereré, pão duro”. No “Central” não tinha nada disso, acho que por isso que o trabalho deu tão certo. E é por isso que as pessoas me respeitavam no set de filmagem. A Fernanda Montenegro me comprou dessa maneira. Porque ela entendeu que eu era uma criança e que eu estava ali de pára-quadras e ela soube conduzir muito bem junto com o Walter, souberam conduzir muito bem essa coisa minha no set de filmagem e hoje em dia a sente essa responsabilidade, a gente tem essa responsabilidade, tanto com nosso público quanto com a nossa carreira e tudo mais que envolve. Isso para mim é a grande mudança. E pensar muito sobre o trabalho, se eu continuo, a forma com que eu leio os roteiros ou se eu vou interpretar é muito parecida. Eu não sou de ficar lendo o roteiro quinhentas vezes, eu leio uma vez, duas e aí depois as cenas para decorar,

converso com o diretor o que ele pensa, com o roteirista e aí depois vai na intuição mas acho que o principal é a coisa da responsabilidade, do entendimento do tamanho da coisa que eu estou fazendo.

Benjamim - Pai, da onde vem o tio Tadeu?

Vinicius – Depois a gente vê, está bom?

Eu – O que mais?

Vinicius – Então, eu tenho recentemente visto muita série para buscar trabalho de interpretação e de direção que eu estou entrando nesse mundo de direção, mas de atuação, enfim...

Eu – Você sente que você aprende vendo?

Vinicius – Eu aprendo muito. Muito, muito, muito. Quando eu vejo uma coisa com uma interpretação chocante, uma situação que o ator fez algo que você fala “Uau, nossa, queria fazer isso!” entendeu? E aí essas situações acabam me marcando e aí quando eu tenho a oportunidade de um trabalho e eu estou numa situação parecida que a emoção pode ser igual aquele cara que eu vi, fodástico, eu tento aplicar, então eu tenho vários momentos, de vários trabalhos que eu vejo e tento aplicar sempre, da minha forma, mais intuitivo, não é que eu vou copiar o ator, mas tentar trazer a emoção tanto quanto aquele ator conseguiu fazer. Hoje em dia eu tenho muito isso, mas em compensação sempre que eu vou começar um trabalho novo e alguém pede “Ah, assiste isso aqui como referência”, eu nunca assisto, aí eu não assisto porque às vezes o diretor quer referências diretas mas eu não quero. Aí é muito difícil eu aceitar, não vou falar que é uma coisa impossível mas é muito difícil, aí eu prefiro construir uma coisa minha a não ser que seja uma biografia, mas caso contrário eu prefiro usar essas referências que eu tenho e que eu assisto no dia a dia sem a obrigação de nada, sem comparar com nada.

Eu – E o que seria o próximo passo do Vinicius para atuar melhor, se é que isso existe?

Vinicius – Ah, existe. É engraçado mas eu vou falar. É deixar um pouco a soberba de lado. Eu tenho um negócio de soberba que às vezes não deixa ir até onde eu posso chegar. Eu acho que eu posso muito bem ter uma concentração ainda maior para atingir um grau de trabalho, um grau de maturidade dentro de determinado trabalho se eu deixo a soberba guardadinha dentro de casa.

Eu – E o quê que é concentração para você nesse sentido?

Vinicius – Nesse sentido é focado cem por cento no trabalho e coisa de estar por inteiro. Por inteiro disponível, tentar acessar todas as emoções. E num grau alto quando é pedido em cada situação.

Eu – e para você a coisa funciona mais emocionalmente. A relação com cada cena funciona pela emoção.

Vinicius – Sim, funciona pela emoção. Muito. Eu entendo dessa forma, eu vejo dessa forma. Eu quero buscar a verdade de cada cena, de cada personagem, de cada ator que eu estou jogando.

Eu – Eu acho que é isso Vinêra.

Vinicius então decide pedir para gravar mais um trecho de depoimento.

Vinicius - um exercício, aquele de esquentar ha! Ha! Ha! Que a gente fez um de frente para o outro . Eu ficava olhando no seu olho eu falava: “é esse cara! Esse cara é meu irmão!” Juro por Deus, não tem jeito, esse cara é meu irmão, não sei porquê acho que é isso, a verdade. Que a gente transmite um para o outro. Quando eu vou trabalhar com outro ator eu busco e naquele momento você me trouxe isso, você me trouxe essa coisa de irmão, sei lá, essa coisa próxima, essa coisa de que a gente podia realizar um trabalho bacana porque você estava muito ligado ali, muito conectado e você é um ator assim também, você é um ator muito pulsante, muito emotivo e naquele momento ali eu senti isso. “Esse cara é meu irmão, esse cara é meu irmão e não tem jeito”. Até que não deu outra e você continuou no processo e foi um momento da preparação que eu me entreguei também. Eu estava ali presente e eu fiz com você. Acho que com nenhum outro ator eu fiz da forma que eu fiz com você. Então eu acho que naquele momento foi um.. eu acho importante destacar isso.

Entrevista 3 Ugo Giorgetti

Ugo Giorgetti é roteirista e diretor de cinema e dirigiu o filme “Cara ou Coroa”. Foi vencedor do prêmio de melhor filme no Festival de Gramado por “Festa” (1989). Foi entrevistado no dia 13 de fevereiro de 2017.

Eu - Ugo, Só pra gente começar, você é um diretor de muitos filmes. Passou por muitas experiências em publicidade, cinema e em teatro também, dirigindo atores. O quê te atrai na direção de atores? O quê te... existe uma parte favorita ou é tudo difícil e...

Ugo- O que me atrai é escolher o ator. Escolher. O segredo está na escolha. O segredo está em escolher aquele ator que é a coisa mais próxima do personagem que você possa encontrar. E escolher quem vai contracenar com ele. Nunca é um ator sozinho, a não ser que seja um monólogo. Então você tem um problema que é não só escolher um ator, mas escolher o oposto, a quem ele vai se opor, com quem ele vai atuar. Comigo o problema é assim em termos de cinema. Escolhido o casting, que eu levo muito tempo muito tempo. Eu vou a teatro, vejo, faço testes, medito, ouço minha intuição, abandono, volto atrás, eu levo muito tempo fazendo casting. Feito o casting, setenta por cento do meu trabalho está resolvido. Eu vejo que em primeiro tem o texto e ademais o aspecto físico dele uma série de coisas indicam que está resolvido. Difícil você errar muito com um ator que você está convencido que ele é o personagem. A direção de ator é realmente uma coisa de indicar um pouquinho, não interferir muito e na verdade o ator ele está criando o personagem. Na verdade eu sou o primeiro espectador desse ator, que está criando um texto meu. Todos os meus filmes eu escrevi. Então na verdade é muito nebuloso na minha cabeça mais do que criar esse personagem é como é que ele vai virar de carne e osso, então mais do que dirigir o ator, eu assisto o ator trabalhar. Eu vejo como ele me devolve aquele texto que eu escrevi. Esse é o espetáculo. Aí que é bonito. Aí que realmente eu me sinto muito bem. De resto, eu acho que principalmente em cinema. Teatro é uma outra coisa mas cinema, você tem 70% dos seus problemas resolvidos quando o casting é harmônico. Quando é aquele casting “melhor do que isso eu não sei pra esse filme”. Chega um ponto que você fala. Esse é o casting desse filme. Foi assim que, nas minhas pesquisas, eu cheguei à conclusão de que as pessoas são... Se isso é verdade, se você prova que o casting é bom o que você precisa fazer para o ator trabalhar? Falar português com clareza, ter uma certa destreza vocabular, conhecer um pouquinho seu personagem, você mesmo escreveu ou pelo

menos debater porque não tem outro método. Existe um outro método que é você interpretar. Olha, faz assim. Olha pra mim, eu vou interpretar esse personagem e você faz igual, hein? É um método muito estranho. Já vi diretores que fazem um pouco isso. Mesmo que eles sejam muito bons atores e possam fazer muitos papéis, é uma coisa que tira a surpresa. Porque eu quero que o ator, não me surpreenda, mas me mostre o personagem. Eu contrato um ator que vai interpretar um texto que eu escrevi, mas é um texto, é literatura, não é cinema. O roteiro é literatura, não tem nada a ver com cinema. O que transforma aquele texto em cinema é primeiro o ator e a câmera. Nada mais do que isso. A câmera não vai me surpreender muito porque sou eu que coloco. Mas o ator sim. O ator ele vai me mostrar realmente aquele personagem que eu escrevi e que não existia, como é que ele é na vida. Como é que ele existe. Então isso me deixa muito feliz. Ser o primeiro espectador é um privilégio muito grande, do trabalho que o ator tá fazendo.. E quando o ator trabalha bem, e nos meus filmes eles trabalham bem, não sei, mas eu tenho a impressão que eu não tenho altos e baixos dentro dos filmes, pelo menos que eu tenha percebido, ou tenha notado, eu fico muito feliz.

Eu – E para você escolher o ator pra cada personagem, o quê que você olha?

Ugo – O ator.

Eu – Mas você vê se ele se encaixa no que você imaginou daquele personagem.

Ugo – Não exatamente. É claro que eu conheço o texto porque fui eu que escrevi. Eu fico olhando esse cara no palco e fico tentando colocar naquela hora mesmo, mesmo no teatro, o meu texto naquele cara. Eu vejo se a cara dele, o cinema é uma coisa muito estranha. Porque nada se aproxima mais do que “as aparências não enganam”. No cinema as aparências não enganam. Se você tem um jogador de sinuca, tem que ter cara de jogador de sinuca. Você precisa estar convencido de que as pessoas tem cara na vida. Se você é diretor que está convencido que as aparências enganam, portanto um cara que tem cara de bandido não é bandido, isso, do ponto de vista legal, do ponto de vista da vida cotidiana, funciona muito bem. No cinema não. As pessoas tem cara e você tem que saber avaliar, pô esse tem cara, tem uma ingenuidade que eu preciso, esse cara tem a malícia que eu preciso. Tem o andar que eu preciso, enfim. Você está avaliando o exterior. Aliás, não tem nada de interior no ator. O ator é o receptáculo do texto, ele propõe aquele físico que ele tem a serviço daquele texto, coloca o físico dele a serviço do texto. Se casar, sensacional. É isso mesmo, então eu procuro ver, conhecendo o

texto, as circunstâncias do roteiro, eu vejo se aquele sujeito tem o tipo físico que eu preciso. Que é a primeira coisa. É isso que me interessa. No teatro também eu suponho, mas no cinema muito mais.

Eu – E uma vez escolhida a cara certa, a cara é modo de dizer. A pessoa certa.

Ugo – A cara..

Eu – Já foram setenta por cento.

Ugo – Setenta por cento, eu acho.

Eu – Esses outros trinta, se é que a gente vai chegar nos cem. Como é que é esse tempero?

Ugo – Os outros trinta é encorajar o ator. Tratar o ator bem. Falar “você está fazendo um ótimo papel”, mesmo que ele não esteja. Porquê? Porque o cinema é uma atividade em que você escolhe o que o espectador vai ver desse ator. No teatro o espectador escolhe o que vê. Ele tem um palco, tem as pessoas lá. Você não pode parar um espetáculo e dizer: “eu gostaria que vocês olhassem agora só a expressão desse aqui, aquele do fundo não”. Então o espectador se perde em olhar outras coisas, ou escolhe olhar outras coisas. No cinema ele vai olhar só o que eu quero. Então ele vai olhar o que eu acho que é o melhor do ator. O que eu acho que não é o melhor ele vai olhar pra outra coisa. Fugindo dele. Tem mil artificios. Ontem eu estava vendo um filme magnífico, excepcional, em que em um certo momento tem dois atores trabalhando. Na verdade que eram o Marlon Brando e a Anna Magnani. Pesada a barra, mas a luz imperceptivelmente começa a trabalhar com o que eles estão falando. Quer dizer, conforme eles estão falando a luz muda no filme. Não sei se o espectador comum nota muito isso, até porque é rápido, mas eu já tinha visto o filme várias vezes, até para falar com algumas pessoas sobre isso. Sobre o que o cinema, como mecânica, interfere na atuação, muda. Interfere muito, então de repente o cara está falando e a luz começa a mudar, ajuda a dar uma dramaticidade, que tinha no texto, mas que com aquela luz e com o talento do Brando por exemplo, se transforma em uma coisa muito bonita, então a direção de ator no cinema é mais você orientar um pouquinho, porque o ator ignora completamente a técnica cinematográfica. Ele ignora totalmente e deve ignorar totalmente, não deve se preocupar com isso, não deve pensar na câmera, porque ele nunca vai ter acesso à câmera e mais: ele não sabe o que está acontecendo no filme, ninguém sabe. Male male o diretor sabe. É uma ideia um pouco nebulosa mas ainda o cara começa, deveria, normalmente, ser o cara que mais sabe. Normalmente, não sei se acontece isso. Mas também não me interessa saber. Mas ele deveria ser. Essa pessoa que sabe para onde o filme se orienta, só. O resto ninguém sabe. Fica todo mundo tateando

naquela escuridão e fazendo o seu trabalho. O fotógrafo faz o seu trabalho. Agora tem um cara, depois, que os atores precisam entender bem, tem um sujeito que não está na filmagem, que é fundamental. Que é o montador. Esse cara vai chegar pra mim e vai falar: “escuta, você tem certeza que esse close do Geraldo está legal?” Eu falo, tenho, porquê? “Eu não tenho, eu acho que não está. Eu, se fosse você, eu tirava esse close e punha um outro plano, que ele está mais afastado, o Geraldo está mais na sombra, porque não está legal a atuação dele.” Mas eu acho que está. “Mas eu acho que não.” Conforme forem as personalidades que estão em jogo aí e também é perfeitamente possível que o montador tenha inteira razão, que ele corte um close teu. Que você na hora da filmagem falou “que maravilha que eu fiz, que coisa linda que eu fiz”, que nunca você vai ver no filme. E pior ainda, você nunca vai lembrar de ter feito quando você vir o filme pronto. Aquilo lá foi embora pra sempre. Então você sabe que o Antonioni. Agora eu preciso falar. Antigamente eu falava Antonioni, agora eu preciso explicar quem é Michelangelo Antonioni. Acho que para você não, mas o Antonioni que era um esteta, muito preocupado com a forma do filme e que pode por aspectos puramente formais do quadro, ele ficava irritado porque os atores ficavam irritados de ficar parados muito tempo, tinha uma luz que ficava não sei o quê, era uma coisa muito, o ator não tinha grande liberdade dentro do quadro porque desfazia certas proporções que ele tinha determinado. Ele botava um aviso em cima da câmera, desse tamanho, “Atores, lembrem-se que vocês são apenas uma das coisas que estão em quadro e frequentemente não a mais importante.” Os atores ficavam possessos. Quando ele ficava bravo, ele pedia o tripé e afixava o negócio lá. Isso trabalhando com Delon, com todo mundo, ou seja, essa frase é uma coisa radical completa, mas ela encerra alguma verdade. O ator que é o rei no palco não é no set. Ele é muito importante, ele é fundamental, mas não é só. Você tem uma máquina trabalhando: câmera, lentes, fotografia, refletores, enquadramento e tal, que tem um valor impressionante e que muda o mundo então eu acho que a direção de ator é mais no sentido de acalmar essa insegurança que o ator tem dentro de um filme. O ator dentro do filme, ele é inseguro. Já trabalhei com atores diretores, gosto muito de trabalhar com atores-diretores porque o ator que é diretor, certas coisas que eu peço, ele compreende melhor do que o cara que não é diretor. Ele vê. O Adriano Stuart por exemplo, ele é um cara que trabalhava as cenas que ele não falava, que ele estava ouvindo o outro, de uma maneira inigualável, que ele sabia que eu ia usar, que eu ia precisar certamente da tua atuação como espectador da cena, enquanto o outro está falando. Mas você está ouvindo. Ele caprichava extraordinariamente nisso de ouvir porque ele sabia que eu ia ter que cortar para ele. Precisava cortar para ele. Até me forçava a cortar para ele, de tão bem que ele estava atuando em silêncio. Mas mesmo assim ele estava

perdido no filme. Eu me lembro no “Festa”, filme que eu fiz, o Abujamra que era uma figura pitoresca, muito... todo mundo conhece o Abu. Ele gritava: “Não entendo mais nada, não sei o que eu estou fazendo aqui”. Brincadeira, mas era verdade um pouco disso. Eu me lembro de coisas assim, impressionantes: no primeiro filme que eu fiz eu esqueci de avisar o Cacá Carvalho, excepcional ator, na época ele estava acabando de fazer o Macunaíma, eu esqueci de dizer uma coisa básica no filme. A gente conversou muito sobre o personagem, ele estava perfeito no personagem, sensacional, aspecto físico, a voz, tudo legal, só que eu esqueci de avisar a ele que a gente começa de qualquer ponto do filme. Ele nunca tinha feito cinema na vida dele, estava saindo do Macunaíma. Ele virou para mim, alguém falou: “Vamos rodar, atenção! Sequência quarenta e dois cena três.” Ele ficou em pé, deu um salto! Ele falou “Oquê? Eu preparei a cena um, a primeira cena que eu apareço”. Eu falei: “Cacá, senta, deixa eu te explicar, não é assim.” Então a função de um diretor que mexe com cinema é dar tranquilidade ou não, dar intranquilidade, mas dar um pouco de segurança para o ator que está muito perdido. Vai ter gente que vai dizer pra você não. Acho que tem que deixar o ator nervoso, ao contrário, tem que deixar o ator mais tenso. Eu não participo muito disso não. Acho que harmonizar é a coisa do diretor e se está bem escolhido o elenco, deixa trabalhar, assista. Aceite, aceite o que aquele ator está te dando, não aquilo que você pensou antes. Está aparecendo um outro personagem. É difícil para um diretor que se debruça em cima do texto três vezes e portanto formou na cabeça dele uma maneira, aparecer um cara e colocar outra. É muito difícil, mas talvez aquele cara esteja colocando um verdadeiro personagem, fazendo um ótimo trabalho. Então: cabeça mais aberta, deixa o ator trabalhar. Deixa o ator trabalhar. A não ser que seja uma coisa que um ator faça muito diferente daquilo que é o personagem. Mas daí foi você que escolheu mal, não é o ator, foi você que escolheu mal. Você escolheu um ator burro, também é uma forma de você falhar como diretor. Se conversa com o cara, você avalia a inteligência dele. Dá para avaliar as pessoas. Se você precisa de um burro, tudo bem.

Eu – E por exemplo: fica mais fácil você aceitar algo que você está vendo que não é o que você imaginava ou não é o que você esperava ou queria pensando: “Hum, na montagem eu fico no outro”. Isso é um recurso que te dá uma tranquilidade no set para te falar, Ok, pode ser isso porque a pessoa com quem ele contracenou ou o contraplano daquilo vou conseguir salvar.

Ugo - se eu estou te entendendo....

Eu – É uma coisa que te tranquiliza se você consegue salvar na montagem, aceitar ou não: não vou confiar que na montagem eu salvo.

Ugo – Quando você tem uma experiência de filmes quando você tem uma certa experiência como diretor, é confortável você falar: “deixa, deixa. Não vou criar muito problema porque depois eu uso outra” mas é um jogo perigoso. De qualquer forma é um jogo perigoso. Se isso for ajudar o outro ator... Porque às vezes você começa a... principalmente quando tem dois atores atuando, você começa... um problema de um contamina o outro. Ou seja, se o diretor começar: tem dois atores, eu contracenando com você, eu estou errando, aí vem o diretor e começa a me criticar muito, esse clima contamina você. Isso eu não tenho dúvida nenhuma. Então às vezes pra harmonia do conjunto, eu preciso dos dois, eu não preciso de um, eu preciso de várias coisas, muitas vezes você precisa harmonizar o ator com a equipe. A equipe. De repente tem uma desavença entre o diretor e o fotógrafo. O cara falando: “Olha a luz que está caindo”. Então o ator acha que não, por alguma razão ele não deve fazer aquele gesto porque interfere na interpretação dele. E isso acontece, olha, cinema você está trabalhando com muita gente, teatro, você está trabalhando com aqueles atores. Então é muito mais contido, muito mais ordeiro. Cinema é uma bagunça e é tudo mentira, então, fica difícil de acreditar em certas coisas, é bem complicadinho cinema.

Eu – E em que medida, por exemplo, o ator no teatro. Primeiro, uma pergunta, você acha que tem diferença do cara que atua no cinema quando ele vai atuar no teatro e vice-versa?

Ugo – Para o ator tem, muito, mas ele não deve se preocupar com isso. O ator tem que atuar, e não se preocupar. Ah, no teatro. Daí vem aqueles lugares comuns, que são repetidos ad eternum, sem que ninguém mais reflita sobre o que está falando, isso aliás é comum. Então por exemplo: ah, o teatro exigia gestos maiores. Exigia não, nunca exigiu! É que o teatro brasileiro provavelmente vem da ópera e a ópera é aquilo, ópera você está cantando então a ópera tem aquele gestual operístico. Que se justificavam em princípio e eu acho que não se justificavam mas no fundo tinham alguma justificativa quando o teatro tinha mil e setecentos lugares. Daí você estava no número 1650 você via menos. Agora o teatro tem oitenta lugares, você está na frente do cara. Não tem o menor sentido esse tipo de coisa. Ninguém faz mais enfático e aberto, e exposto no teatro porque alguém precisa te ouvir lá fora. Ao contrário, os grandes atores e eu bato sempre nessa tecla e nós estamos completamente desprezando isso, os grandes atores começam pela voz. Por isso que o Antunes é um gênio. O ator que sai de lá, ele sabe falar. Eu reconheço na hora: abriu a boca, esse cara fez Antunes. Não tem conversa. Você aprende a falar, é isso que você tem que aprender. E isso independe do teatro ou do cinema. Porque um ator que tem uma voz trabalhada, e tem que trabalhar a voz. O Sérgio Mamberti por exemplo, vou pegar um

cara da velha guarda. O Sérgio Mamberti murmura no teatro de seiscentos lugares e você está ouvindo ele murmurar. Porque a voz dele, ele trabalhou pra isso, ele está preparado. Apesar de ter algumas coisas naturais também, mas ele preparou isso. Eu estou ouvindo mas total desprezo da voz. Não é que a voz tenha que ser bonita, ela tem que ser colocada, corretamente. Não é uma conversa entre mim e você. É um espetáculo. Você tem que aprender a dominar isso para o seu personagem sair corretamente. E mesmo no cinema que tem os famosos microfones, você pode falar mais baixo. Tem limites. Tem limites. Eu não acho que haja qualquer diferença, para o ator. Para o ator não tem. Ele tem o personagem, ele tem que fazer, não é? Agora o resultado é diferente. Cinema você está passando pela mediação de uma câmera, daí muda tudo. A câmera muda tudo. Por isso que eu não acredito em teatro filmado. Teatro filmado é cinema. Não é teatro. Você pegou a câmera, colocou ali, e a sua atuação foi permeada pela câmera, acabou teatro. Não tem mais teatro. Então, mas aí é um problema da dicção das duas atividades, não é um problema do ator. O ator tem mais é que trabalhar. Tem que fazer exatamente o que ele faria numa peça, num filme, na minha opinião. Eu não vejo nenhuma. E não se preocupar com a câmera. Não se preocupar com a luz, porque ele estará perdido de qualquer maneira, ele não vai entender nada. Ele não vai entender nada. Ele pode até estar entendendo até aqui mas e no contexto? Aquela cena... ele não sabe o que veio antes o que vem depois, eu estou contracenando com você aqui daí você vai dar uma volta, tomar um café quando você volta acabou a cena, tem um outro cara com quem você tem que contracenar, você não lembra bem “aquele meu parceiro lá, como é que foi a cena com ele?” você perde.. no cinema o ator não tem o menor controle. Ele não sabe nada do que está acontecendo, não sabe. Vai mentir, dizer que sabe, mas não sabe.

Eu – Vou provocar ainda para entender e para ouvir o que você pensa. Por exemplo: às vezes no teatro o cara vai atuar e ele não tem um cenário realista, ele tem um monte de informações que você só vai saber, ele não tem às vezes um figurino que diga o que quer que seja e tem um monte de informações que você só vai saber se ele incorporar muito bem e de alguma forma com detalhes expressivos o suficiente para que as pessoas entendam tudo aquilo por ele. O cinema ajuda: porque? Ah, é filmado no ambiente de 1970, ou ele veste uma roupa que diz se ele é carola ou se ele é hippie, e às vezes no teatro isso não acontece e o ator é obrigado a se comportar mais daquela forma ainda, ou colocar um negrito naquela característica do personagem do que no cinema. Como é que você vê isso?

Ugo - eu acho que eu vejo o contrário. Nesse sentido eu não vejo que o teatro... eu acho que o ator de teatro tenha ainda mais dificuldade do que o ator de cinema, pelo seguinte: vou contar só um

episódio. Estava filmando aí uns dois anos atrás, um telecine. Sobre a imigração. Era quase uma peça de teatro, vários imigrantes esperando para desembarcar de um navio e, enfim, entrarem na alfândega e tal, aquela coisa toda. Vinha uma menina que eu descobri lá no Célia Helena, nunca tinha feito cinema na vida dela, mas é muito talentosa, muito inteligente, a gente fez testes e tal, ela passou, estava começando a filmar. Eu dando segurança para ela, a Lígia Cortez estava no elenco então ela estava se sentindo bem. Quando a gente foi fazer o plano dela, plano especial dela, eles estavam ainda a bordo do navio. O navio estava atracado, mas estavam a bordo ainda, noite. Então de vez em quando a gente punha o ventilador para dar um leve, você está ao ar livre, o vento bate, uma brisa bate, seu cabelo dá essa realidade de um tombadilho de navio. Pois bem, a menina está lá enquadrada e tal, foi lá a gente ensaio, perfeito tudo certo, vamos rodar. Daí o Geraldo do som, que você conhece, o Geraldo falou “escuta, meu filho. Ventilador de jeito nenhum, nós estamos com a câmera muito perto, não dá pra ter ventilador de jeito nenhum.” Perfeito, imediatamente um assistente, alguém, passou a mão num isopor e falou “Vambora, então vai, atenção! Roda, roda!” e o cara começou a fazer isso.

Eu – na cara dela.

Ugo – Na cara dela, para o cabelo... Bom a menina teve um ataque de riso! Eu dei a ação e ela urrava de dar risada. Realmente ela percebeu sem que eu tivesse dito, a mentira, a palhaçada que é o cinema, cinema é uma mentira, é tudo mentira. Nem o ventilador que já era uma mentira... Então se você me fala do cara sem um figurino no palco, mas ele está mais ambientado do que uma pessoa que tem que contracenar com um cara com um isopor na cara dela, fazendo o cabelo levantar. O cinema é muito mais complicado.

Eu - No sentido que eu perguntei foi assim: para a platéia que assiste. Para a platéia que assiste, para ela saber que aquele cara é um carola, sem ele ter outros elementos, ele precisa que a platéia entenda aquilo que ele está fazendo.

Ugo – Ele precisa ser um bom ator. Ele precisa ser um bom ator em qualquer circunstância, né? Ele atua! Ele atua bem que você vai resolver seu problema, seja no palco, seja no cinema. Bom ator é bom ator. É difícil você falar... eu não conheço nenhum ator que você fala: esse cara é um bom ator de teatro mas no cinema... nunca ouvi falar uma coisa dessa. Ouvi falar mas são uns idiotas que falam e idiota está cheio, né? Mas um cara com a cabeça no lugar que fale isso, nunca vi. Falavam do Paulo

Autran, um cara que no cinema quando ele trabalhou com o Glauber. Ele estava perfeito, brilhante, absurdo. “Terra em transe” ele está fantástico. É isso. Depende do trabalho que te dão.

EU – E experiências em que você disse: “Hum, esse cara sacou” ou assim onde eu quero chegar? O ator a princípio não conhece o texto. Ou ele pode ter estudado, até conhece mas ele oferece uma visão e mesmo que ele seja a pessoa certa para aquele texto, aquela personagem tenha tudo a ver com ele. Ele tem que chegar no texto, tem que criar alguma coisa para mostrar, mesmo que seja muito próximo dele. E algumas vezes o cara está próximo e cria alguma coisa diferente e algumas vezes o cara está distante mas consegue se aproximar o suficiente para que aquilo, ou seja, ele é um bom ator. O quê para você, diz que aquele cara é um bom ator? Mesmo quando ele... Por exemplo, o homem do partido, que o Francisco faz. O quê une o Francisco ao Homem do Partido no seu ponto de vista?

Ugo – O sotaque. Nordeste. O partido tem muita força lá. O Gregório Bezerra era um cara de lá. Francisco era um cara de lá. O aspecto físico dele, o aspecto popular dele. Ele tem cara de... todo mundo é capaz de distinguir a diferença entre uma pessoa tratada e uma pessoa que passou dificuldade na vida. O Francisco é evidentemente um ator popular, é óbvio, eu trabalho com ele... agora desde o “Cara ou coroa” que eu não trabalho mas eu trabalhei com ele até em comerciais, conheço ele bem. É um ator de extração popular, me interessava então... eu não queria um intelectual do partido, eu queria um militante. Embora um intelectual também, de repente ele possa ter até uma cara dele, não estou excluindo isso. O partido indica, eu acho.. você tem que fazer algumas leituras. O comunista tem alguma dificuldade essencial nele, ele tem alguma dificuldade na vida senão ele não se tornaria comunista. Não significa que toda cara que tem dificuldade na vida vai se tornar comunista, mas o comunista tem sim, não adianta. No cinema você tem que levar em conta a grande pintura, o grande esboço, e ele é um cara desse tipo, ele é um cara que exprime uma vida difícil. É muito difícil um comunista à la Luchino Visconti que era um nobre e era comunista com toda sinceridade provavelmente, mas não é... Comunista é a comuna de Paris, é a massa, e é mais ou menos por isso. É claro que eu sabia, aliás, veja bem: eu tinha um cara que fez o... que eu não vou dizer o nome, que é um excelente ator, amigo meu, trabalhou comigo inclusive. Que fez o teste. Eu não falei nada para ele: não contei minhas intenções. Eu falei: olha, esse cara é um cara do partido comunista. Ele entendeu que era um cara do partido, com uma série de preconceitos, etc. E fez maravilhosamente. Muito bem. Ele fez melhor do que o Francisco, tecnicamente, ele fez melhor. A única pista que eu posso te dar é que ele tinha feito Antunes, então ele veio colocando as frases onde tinha que colocar, mas eu não queria um

personagem cidadão e não dava para ele não ser um personagem cidadão. Ele é um sujeito de São Paulo que provavelmente fez a USP, o que é perfeito, também, mas não era o que eu queria. Porque uma coisa é o ator te surpreender, outra coisa é o ator ser outra coisa. Que é claro que quando você escreve, alguma coisa você vê. Eu hesitei, te confesso que eu hesitei, a atuação do cara era tão boa que eu hesitei. Mas eu falei “Não, mas o Francisco vai fazer legal” e fez! Ele fez muito bem. Então era isso mesmo. Era isso que eu queria mesmo. O Abu, quando eu dei para ele o Festa, era um outro texto completamente diferente. Ele leu e falou: claro que eu quero fazer mas eu não vou conseguir fazer isso, eu não vou te passar esse cara, do jeito que está escrito aqui, do jeito que você escreveu, eu não vou conseguir. Se você quiser a gente tenta. Daí eu pensei, eu fui sócio dele, eu conhecia ele bem, eu falei “Ele não vai fazer mesmo”. Eu reescrevi. Eu queria mais ele do que um personagem que se assemelhasse àquilo que eu tinha escrito. Ele fez legal. Eu gostei do que ele fez. É são essas coisas. A gente vai tateando. Estamos todos na escuridão, gente que diz que sabe muito. Ator é uma coisa muito misteriosa. Ator é uma coisa muito misteriosa. A única coisa que a gente precisa é gostar deles. Precisa gostar de ator. Se você não gosta de ator, o que você está fazendo. Gosta como pessoa, como gente, é uma profissão muito angustiante eu acho.

Eu - É uma experiência gratificante de ator, seja você ter escolhido e o cara ter te surpreendido além da conta ou seja você não ter muita expectativa.

Ugo – Não ter muita expectativa, não. Eu sempre tenho muita expectativa. Se eu estou escolhendo o cara, eu quero que o cara... Mas não lembro muito assim de alguém que tenha ido além. Tá todos vão além. O Otávio Augusto vai sempre além. Ele leva a coisa pro limite. O Adriano ia bastante longe também. A maioria dos atores. Ou pelo menos eles ficam. Tem que escolher certo. A escolha é onde está o segredo. Não tem conversa. Escolheu porque o cara está na novela você vai sofrer as consequências dessa escolha depois. Tem que escolher por aquilo que genuinamente você acha que o cara vai fazer. Não sei.

Eu – Perfeito.

Ugo – É isso: a gente vai errando, acertando.

Eu – Aí pensando nisso, só como curiosidade também: você filmou treze, quatorze filmes?

Ugo – Até agora? Fiz onze filmes, contando ..

EU – Documentários também, não?

Ugo - Não, sem contar os documentários. Documentário é outra coisa: documentário é outro tipo de filme. Que aliás, não envolve ator, em primeiro lugar. Considerando os telefilmes para televisão que é a mesma coisa.

Eu – O que que você aprendeu sobre direção de ator, com essa experiência de direção de atores?

Ugo – Isso que eu acabei de te falar. Que eu acho que a gente não deve... Se você confia no ator... você tem que confiar no ator. Você tem que falar “eu fiz uma bela escolha”, às vezes eu sou surpreendido por escolhas que eu fiz que outros atores corroboram. Por exemplo, a Lavínia Panunzio que é uma amiga minha, eu dei para ela um teste. Está aqui, ela pegou. Eu falei: Eu tenho que dizer uma coisa para você. Eu estou chamando outras duas atrizes. Ela falou “Quem é?” eu falei. “Ela falou você está chamando essa? Está aqui o texto”. Você vai fazer com ela. Ela me conhecia. Ela não fez. Ela falou “você vai fazer com ela” e estava certíssima foi ela mesmo. Então esse tipo de intuição é legal. E eu sabia que ia fazer com essa mas estava chamando as outras...

Eu – Para ter certeza.

Ugo – É e para ver se alguma tinha isso que você fala: uma surpresa. Que nunca acontece. As pessoas são o que são. Vai que de repente alguém cresce na frente da câmera. Ninguém cresce nem diminui, você é o que você é. Fiz mesmo. E depois a Lavínia ficou tão feliz com o resultado que ela queria levar para o teatro, mas daí não consegui. Eu também não ajudei. Eu male mal consigo produzir isso daí, tenho grande dificuldade, vou me meter em teatro como produtor, acho que até ela desistiu. Então é isso, os atores são gente muito, eu nunca vi um ator que me criasse problema na vida, nenhum. Nenhum ator que me criasse problema, nenhum ator que me falasse: “Olha, pelo que você está me pagando eu não vou fazer”, na filmagem eu nunca tive um atrito, com ator ou ator com alguém da equipe. A equipe é a mesma coisa, tem que escolher a equipe, se não é um negócio perigosíssimo, desando com a facilidade de um bolo. Quando você vê. Muitas vezes num filme você olha e “será que eu estou perdendo o controle disso?” O primeiro ator de um filme é o diretor. Tem que ser ele o primeiro ator, ele tem que demonstrar que ele está entendendo tudo, embora muitas vezes ele não esteja entendendo nada, mas ele não pode demonstrar isso para os atores nem para ninguém, “esse barco está começando a adernar” porque se você bobeia, os atores principalmente, os atores e os técnicos, tem muito faro, eles percebem imediatamente, esse cara está inseguro. Alguém tem que estar seguro

naquela porra. O Ator não está. O Fotógrafo não está. Ninguém está seguro ali mas alguém tem que... Você já pensou você entrar num avião e começar a perceber que o piloto está trêmulo, olhando a todo instante o equipamento, porra, você desce do avião. É a mesma coisa. Isso aí não dá para você trabalhar desse jeito. Você tem que pelo menos fazer com que as pessoas creiam que você sabe o que está fazendo mesmo que não seja verdade. É complicado mas é gostoso, é legal.

Eu – Muito obrigado Ugo, Acho que assim... Eu sou muito feliz de ter reencontrado com você hoje porque vai fazer já uns sete anos, filmamos em 2010. E o “Cara ou coroa” para mim foi uma experiência muito bacana.

Ugo – Foi gostoso fazer.

Eu – Acho que é isso que você falou as pessoas estarem felizes. Claro, imagino que tenha uma tensão para todos. Mas mesmo com a tensão que pode levar para o desespero ou pode levar para alguma coisa mais produtiva, uma coisa mais que as pessoas encaram como um desafio legal, o “Cara ou coroa” todas as vezes foi para um desafio legal. O Emílio, você, Julia. Foi uma experiência muito bacana.

Ugo – eu nunca tive uma má experiência com o filme, o filme pode não ter tido o resultado que você esperava, isso é outra coisa. É completamente impossível de prever, mas que foi muito gostoso de filmar foi. Eu fiz esse último filme aí, trabalhando das 11 da noite às 5 da manhã, trabalhando na frente do teatro Ruth Escobar, em Agosto. Quer dizer a temperatura estava no pé. Num lugar inóspito, embora o teatro tenha facilitado muito a vida da gente. Ficava lá dentro, mas foi uma delícia. Foram dez dias de filmagem. Foi reduzido porque não tinha dinheiro. Podemos pagar as pessoas como pagava em “Cara ou Coroa” o fotógrafo ganhou a mesma coisa. Só que em vez de trabalhar dois meses, ele trabalhou dez dias, então ele ganhou o mesmo. E foi uma delícia, trabalhar ali na frente foi muito gostoso. Olha, o Truffaut foi crítica antes de ser cineasta mas ele era um crítico muito bom, não é desses babacas que são críticos ruins e quando passa a cineasta continuam ruins. Ele era um excelente crítico e tem uma crítica dele que eu não lembro qual era mas a frase me lembro perfeitamente, ele dizia: Agora só me interesse por diretores, ou equipes ou filmes, onde eu vejo alegria de filmar ou a dor de filmar na tela. Quando eu olho para a tela e vejo ou a alegria de ter filmado aquilo ou a tragédia de ter filmado aquilo. É perfeito. Ou você se diverte. Ou eu conheço diretores amigos meus que olha, não é brincadeira o set dele. Muita tensão, muita tensão, muita mesmo. Uma coisa muito violenta, mas funciona, se funciona

para a pessoa tudo bem. Para mim não funciona. O que eu estou te falando são coisas que funcionam para mim. Alguém pode falar: “Esse cara está louco, 70% no elenco, ele é um irresponsável”, pode ser, para mim funciona, para outras pessoas não. Depende, como é que é o cara. Eu não acredito nada nesses negócios de laboratório, não sei o quê, preparador de ator, embora eu respeite muito a Fátima Toledo, muito, muito, já foi minha assistente. Super competente mas quer dizer, eu preparar o ator. Não dá. Eu pago para você resolver o meu problema não para chamar um cara para ensinar você a resolver o meu problema. Se você quiser você pague, se no “Cara ou coroa” você falasse “Vou chamar a Fátima Toledo para me preparar”, fique à vontade, você paga ela. Eu não vou pagar. Não, legal, o “Cara ou Coroa” foi muito legal. É um filme que eu acredito ainda, tenho certeza disso, se amanhã alguém quiser saber como é que é o período, vai ter que ver “Cara ou coroa”, não adianta você ver filme que tem cara pendurado e o Fleury xingando ele, dando porrada, esse era um aspecto do período, o período é o que está lá. Tenho certeza absoluta disso.

Eu – Boa.

Entrevista 4 – Rafael Gomes

Rafael Gomes, diretor de “Cambaio [a seco]”, foi escolhido melhor diretor de teatro pelo Prêmio Shell de 2016 por “Um bonde chamado desejo”. A entrevista foi realizada no dia 14 de janeiro de 2017 em São Paulo.

Eu - Então, pra gente começar, eu queria que você me contasse como você teve a ideia de montar o Cambaio.

Rafael – Foi uma questão bem... tinha a ver com o aniversário da peça, ela ia fazer 10 anos em 2011, tinha estreado em 2001 tinha a ver com o fato de que eu achava que ela tinha ficado um pouco esquecida. As músicas eram muito boas, a dramaturgia não me lembrava bem, depois a gente foi atrás e até readaptou umas coisas, mas isso: tinha se passado dez anos e essa sensação: Puxa, porque ninguém fala dessas músicas de Cambaio que são músicas tão maravilhosas. Betânia tinha gravado uma, num show não sei o quê, mas em geral, elas eram músicas muito dramáticas mas especialmente foram compostas para o palco, né para uma história. Tinha a ver com isso num âmbito geral, da peça. E num

âmbito pessoal, tinha a ver com a vontade de trabalhar com música, de alguma maneira fazer um musical, era um musical específico, mas tinha essa vontade também. Já tinha tido uma primeira peça que falava de música sem que ninguém cantasse. E aí eu acho que também, isso num plano pessoal, e também num plano mais coletivo eu acho que foi quanto eu vislumbrei essa possibilidade de juntar essas pessoas que já estavam meio ali, que eu já tinha feito em 2011 o DVD do 5 a seco e achava que pela peça ser o que ela era, se passar num show o tempo inteiro, ela tinha, era uma chance de fazer um negócio diferente de colocar esses músicos em cena não só como uma banda de um musical mas também como parte ativa da ação, e juntar vocês três atores na história, eu achava que isso ia dar um jogo, jogo mesmo, num sentido teatral mais puro fosse bom, interessante. Acho que é isso, resumidamente, o porquê que eu queria fazer naquela ocasião.

Eu – E o texto pra você tinha um significado mais profundo, maior, tinha a ver com algo que você queria dizer ou tinha mais a ver com o fato das músicas serem muito boas, o 5 a seco ser muito querido e isso tudo se juntar.

Rafael – Eu acho que o texto não tinha um sentido mais vertical, ele tinha uma estrutura muito convidativa nessa lógica da, de propor um jogo mesmo. Eu não acho que Cambaio é uma peça que as pessoas vêm e se transportam para algum tipo de reflexão mais aprofundada ou catarse, ou algum tipo de reflexão de qualquer natureza, como por exemplo acontece com Gota D'Água, só pra ficar com um exemplo de um musical do Chico que, por acaso, quatro anos depois eu fui fazer. Mas assim, acho que não tem. A sensação que eu tinha do texto e depois quando a gente reviu pra fazer é de que ele tinha um sentido poético: não que a poesia seja só superfície, acho que a poesia ela é vertical muitas vezes, mas é que nesse caso ela tinha um sentido poético de linguagem, puramente falando, ele é todo estruturado quase em rimas, quase em versos, em versos, se a gente pegar o texto no papel ele é versificado, então isso tinha uma lógica de sonoridade, de ritmo e desse sabor poético mesmo, de como as palavras, de como o público ao ouvir o texto, de alguma maneira epidérmicamente está entendendo a organização das palavras no espaço. Não é pelo sentido, é pelo som, é pela rima, é pelo ritmo, é pela cadência: música. Então eu acho que aí tem uma força dele mesmo e claro, ele tem uma coisa do que ele propõe como sonho, como realidade e imaginação que se a gente quiser tentar olhar mais aprofundadamente essa fina linha entre a memória e a imaginação, que é muito latente, o quê que você lembra e o quê que você inventou. Essa memória, o quanto ela está, que existe, ela está ali através da lógica do sonho. O Rato acorda e ele não sabe se ele sonhou, se ele viveu, se ele está lembrando do quê? Lembrando do

sonho, então tem bastante coisa, mas é. É tudo muito mais ligeiro. Está aqui: estas são as regras, este é o jogo, e não é um texto dado, com uma verticalização de sentido. Então é isso, existe para mim uma preponderância da forma, sem dúvida, que eu acho que é o que chega mais para o público mais forte mesmo.

Eu – E como é que você faz pra dirigir? Como você se organiza, ou como é? É intuitivo, você tem uma ideia que você segue, ou você vai vendo o que os atores e os músicos trazem? Como foi no caso do Cambaio?

Rafael – Tem uma coisa que Cambaio foi a segunda peça que eu fiz e desde então eu fiz outras sete. Nove peças em seis anos e na verdade é engraçado porque se eu fosse responder só sobre Cambaio, ao mesmo tempo que um monte de resposta é igual, parte do mesma premissa, se eu fosse responder só sobre Cambaio, primeiro que talvez eu nem lembre muito bem, segundo que já mudou, já evoluiu, quero crer, mas eu acho que assim, de qualquer maneira, sempre tem uma concepção abstrata do que aquilo é, do que aquilo tem que ser esteticamente ou da sensação que tem que passar, que eu acho que tem que passar. Mas não, isso nunca se reverte de antemão em um desenho fixo. O que eu quero dizer com isso: por exemplo, sempre dou esse exemplo porque é o mais sintomático, todo mundo entende. Bob Wilson chega ali, e eu estou falando isso porque sei, nunca trabalhei mas Ricardo nosso amigo trabalhou em Watermill com ele, chega ali e diz então: Macbeth, maravilha! Vai ser assim: cena 1 chega ali e desenha. Desenha, está lá, storyboard, desenha. Cena 2, desenha. Cena 3 desenha. Esses tablôs, que a gente assiste estão totalmente desenhados de antemão na cabeça dele, que que é, onde que é, esteticamente e cenicamente tanto é que os atores não tem qualquer liberdade de ação. São robosinhos ali naquele sistema, ele nem fala com os atores. Isso é curioso. Pelo menos nessa montagem do Garrincha ele não falava, é verdade. No máximo no microfone. Nunca dirigia ator. Isso é uma coisa de uma pré-concepção total. Então isso não existe. Então toda vez que eu vou falar com alguém, um cenógrafo, um iluminador sobre uma concepção formal estética, é sempre uma, é sempre uma intuição, muitas vezes abstrata, às vezes com elementos do real, do concreto. Por exemplo. Eu sei que eu tô desviando de “Cambaio” mas depois a gente volta. Quando a gente foi fazer “Um bonde chamado desejo” (espetáculo de teatro vencedor do Prêmio Shell de Melhor Cenário, Melhor Atriz e Melhor Direção), eu falei para o André: tem um trilho, tem um trilho. Essa peça tem esse trilho em volta, o que tem dentro do trilho eu não sei mas tem um trilho. Então era um elemento muito claro que eu entendia que ia organizar um pouco a encenação e a lógica de um trilho circular e etc, realmente organizou um

desenho que ele fez de uma caixa que gira dentro de um trilho, criando uma lógica meio circular do mesmo jeito que... isso é só um exemplo. Mas acho que no Cambaio por exemplo, eu falei para Marisa (Bentivegna, cenógrafa e iluminadora do espetáculo), eu imagino patamares. Pelo menos para a Banda. O Cambaio tinha umas coisas, uma coisa que a gente ia fazer no teatro do Sesc Pompeia que é um teatro em si muito cenográfico, então eu sabia desde cara que eu ia usar a plateia do outro lado como cena, que já é um cenário dado porque se passa num show e porque tem uma lógica de espelho. De espelhamento a peça inteira, então estava dado, era um presenteço. Fazer num palco daquele nunca mais se reproduziria em qualquer potência desse sentido. A não ser que fosse um teatro de arena que se usasse só uma parte. É, então eu lembro que tinha isso dos patamares, e aí existe uma questão toda outra, aí só falando da questão estética circundante que acaba condicionando inevitavelmente que é orçamento, que é a situação em que você monta um espetáculo, acho que isso para mim acaba sendo muito definidor sempre. Porque um espetáculo que vai estrear no Sesc Pompeia é uma coisa. Um espetáculo que vai estrear numa sala, num porão para 45 pessoas, ele é outra coisa. E o espetáculo que vai estrear no palco italiano pra 700 é outra e numa arena nem se fala. Então isso é óbvio, mas nem sempre. As pessoas nem sempre consideram a especificidade do... não é só do espaço, não estou falando só da lógica do site-specific, mas de como um espetáculo vai pulsar dentro do espaço onde ele está sendo feito que acho que configura muitas coisas, incluindo essa questão do cenário e luz, e óbvio a parte de atuação, mas aí a questão isso de antemão, assim, falando de como conceber. A questão da encenação em si, eu nunca tenho uma... é raro eu ter uma preconcepção do que o ator tem que fazer em cena, nesse sentido bobwilsoniano aí. Nem é, como marca, como marca nunca. Como marca é totalmente vivo. Porque como marca o cenário vai pautar, muito. Na medida em que eu procuro fazer encenações sempre muito imbricadas com a cenografia. Isso que eu e o André chamamos de cenário vivo. Então um cenário vivo pressupõe atores vivos. Você nunca vai sentar na mesa, tomar um copo d'água, levantar, caminhar até a janela, falar o texto, voltar e sentar. Isso não existe. Pra mim, pra uma peça que eu esteja fazendo, mesmo que ela seja realista, numa sala de jantar. Pelo menos é isso que eu penso hoje. Pode ser que daqui a 10 anos eu esteja fazendo peça com sofá. Papel de parede, cortina. Aí você me dá uns tapas na cara e fala “Ei!!”.

Eu – (risos). E Rafa, nisso, cenário vivo, para o diretor, no seu caso, o que diferencia a direção do cara que vai dirigir cinema para o cara que vai dirigir teatro? Ou o cara que vai dirigir coisas que vão passar na televisão, no celular, na internet, na tela, e o cara que vai dirigir algo que vai ser feito ali ao vivo, no

teatro. (pausa) Eu vou falar qual a minha intenção nessa pergunta. Quando eu fui assistir o Gota D'água (espetáculo dirigido por Rafael), ou quando a gente assiste o “Gotas d'água sobre pedras escaldantes” (outro espetáculo de Rafael), olha só, enfim. “Vai comprar um cigarro, está aqui.” (uma fala do espetáculo que denota o efeito da convenção teatral – o ator que vai comprar o cigarro não sai e compra, apenas entrega o maço após uma pausa). As duas crianças, duas cadeirinhas (a montagem retrata os filhos de Joana – personagem da peça – com cadeiras pequenas). Isso eu acho que, tendo dirigido o “Livro de Ouro” (espetáculo infantil), acho que a maior lição que eu aprendi com você ou com o Vini, é que o teatro é o lugar para você brincar, eu, Gera, penso assim, é o lugar para você brincar, com aquilo que você não tem como mostrar e o cinema, dá. Vai comprar um cigarro, você dá uma volta e volta ao mesmo lugar, não deu. É mais incomum você conseguir estabelecer esse jogo com a platéia tão rápido que todo mundo viu a brincadeira, todo mundo comprou a brincadeira, todo mundo se entregou à brincadeira e todo mundo curtiu a brincadeira. E eu não sei se isso para você é uma coisa que nasce naturalmente, se é uma coisa pensada, ou se não é uma coisa nem pensada.

Rafael – É totalmente pensado. Eu acho que essa consciência. Eu acho que assim, tem uma questão, tremendamente geracional. Eu não acho que não existam diretores da nossa geração que não façam no teatro um realismo rígido, assim como existem diretores muito mais velhos do que a gente que fazem peças tão, ou muito mais ousadas e desconstruídas, mas assim, eu acho que existe uma sensação, clara de que a gente cresceu inundado pelo audiovisual, cada vez mais. Já era muito inundado. Eu acho que os nossos pais já cresceram com a televisão muito presente. Mas não do jeito que a gente cresceu. A lógica da teledramaturgia, da TV, dos filmes, da novela, etc. Isso nos últimos 10, 15 anos foi se potencializando mais e mais e mais na lógica da multiplicação das telas: celular, celular, celular, tablet, que gerou conteúdo, conteúdo, conteúdo, então, o realismo tá tomado, entende? No sentido de que assim, nada vai dar conta do realismo, melhor do que o cinema faz. O realismo, o hiper-realismo, o realismo fantástico, o super-herói, o realismo inventado, né? Todos esses realismos, do que o cinema, do que a série de TV, do que a novela, pra quem gosta da novela, então você chega no teatro e fala assim: quê que eu vou fazer aqui? Tentar reproduzir uma lógica de realismo? Que nunca vai se dar com tanta potência quanto se dá no cinema. Tem peças que sim. Se você for ver “Wicked” é isso que eles estão fazendo, reproduzindo no teatro o mesmo realismo fantástico que um filme de super-herói, ou um filme do “Mágico de Oz”, com a mesma grandiloquência. E esse é o lugar de onde eles operam: do espetáculo grandiloquente. Mas em geral, pra mim diz assim: “Bom, como eu vou trazer o realismo pro

teatro?” por outro lado, se a gente for falar de peças clássicas de uma dramaturgia mais clássica, ainda existe um realismo psicológico, uma profundidade psicológica que raramente um filme ou uma novela ou uma série dá conta. Se você pegar uma peça do Tennessee Williams, uma peça do Shakespeare, uma peça do Tchekhov, aquilo ali exige um tempo e um depuramento de acontecer na sua frente que em geral o filme sempre vai ser mais rápido do que aquilo, mais leve, menos verticalizado. Então também como que eu vou tratar o realismo psicológico máximo, mais potente, mais profundo que já se fez na dramaturgia de uma forma, uma lógica de encenação que prescindia do realismo mundano. Essa é minha pergunta quando eu vou fazer “Um bonde chamado desejo”, por exemplo. Então ao mesmo tempo ao me livrar das obrigações e das amarras do realismo mundano e visual, eu, primeiro, busco potencializar essa força psicológica humana e, na verdade, contemplar a platéia com o sabor, não sei se é essa palavra, ou com o gosto da imaginação, que eu acho que é uma coisa que justamente, o cinema, a TV, a série, não permite. Está tudo dado. Você só acompanha, você não imagina nada. Agora imaginar é muito maravilhoso. Você acabou de fazer um infantil, você sabe como é isso, é uma lógica infantil de quando você monta a casinha e fala: “Esse é o nosso forte. Esse é o nosso barco, vem, vem pra cima do barco!” É um sofá. Mas é... A lógica da imaginação ela é muito saborosa, então quando você fala, né? Você pega um copo vazio e joga na cara de alguém e a pessoa reage como se tivesse água, isso pro espectador... quando você pula três anos numa cena, de uma frase para outra, num jantar, a pessoa faz “uh!”, “Ai!”, porque ela está preenchendo as lacunas então é um convite à participação das pessoas na lógica imaginativa entende? É isso, não preciso de duas crianças vivas e nem de dois bonecos, para alguém enxergar dois filhos, eu preciso de uma excelente atriz e alguma ideia que motive aquilo, entende? Então isso é muito pensado desde sempre, por mim e pelo Vini, especialmente em conversas nossas e coisas que a gente foi dando, enfim, vazão e nessa percepção e desde cedo ter tido essa compreensão de que, de novo, é muito óbvia mas não é, de que o teatro é o espaço da invocação por excelência. Qualquer coisa que a gente invoque, existe, como uma lógica de criança. “Olha que mar bonito.” Existiu. Todo mundo enxergou o mar. Se você disser “Como é linda a luz da Lua, a princesa Salomé”, a atriz pode ser a mais feia do mundo, todo mundo vai achar a princesa Salomé a linda princesa luz da Lua. Porque um pouco quando você senta ali com o público você assinou esse contrato. Essa... você entrou nesse jogo. Como você entra nesse jogo sabendo as regras, então é essa percepção clara de que o teatro é a arte da Invocação, do jeito mais literal como eu estou dizendo “Olha que mar bonito”, como às vezes não é dito, às vezes são duas cadeiras, às vezes é no cenário. Agora o louco disse tudo, aliás, nada louco não, o curioso disse tudo é que até hoje todas as peças que a gente fez,

quase todas. Curiosamente, “Cambaio” seja a que desvia um pouco mais disso, elas são, na lógica da trama e da atuação, é, “Não nem nada” tem coisa, elas são muito realistas. O que eu quero dizer com realistas é assim: elas não vão, elas não são peças de linguagens específicas, de um lugar, de uma interpretação física, grotowskiana, não é... tem muito, o tempo inteiro, claro, nas peças do Vini, muito distanciamento, muita ida e vinda, tem situações absurdas, mas em geral a premissa dos atores é o oposto: é fazer acreditar que tem dois filhos ali, é fazer acreditar que foi comprar cigarro, mas fazer acreditar que aquela pessoa está ouvindo vozes e aquele médico está fazendo aquelas perguntas de fato. Enfim, mas aí já estou viajando pra além do que você me perguntou. Será que já foi? (referente ao vídeo de Cambaio que estava sendo transferido para o computador).

Eu – E agora? Voltando ao “Cambaio”, faz tempo, acho que tem muita coisa que eu também não lembro, com uma super clareza, mas me lembro bastante, gozado acho que talvez eu tenha quisto falar sobre “Cambaio” porque eu me lembro, foi uma coisa muito prazerosa para mim, um trabalho muito gostoso de muita realização. É.. e aí voltando ao “Cambaio”, se você tinha planos, se você tinha “Ah, é por aqui, é esse horizonte” eu lembro que a gente bastante improvisação. Engraçado que é parecida com essa sala.

Rafael – É, os apartamentos são muito parecidos.

Eu – E lembro das fotos, da gente fazendo coisas de girar, de criar, de trazer as coisas de imagens, da onde vem esses personagens, que imagens orientam, inspiram esses personagens, dialogam? As princesas fazendo careta da Mayara (Constantino, atriz da peça), e aí eu fico pensando assim, como foi para você orientar ou dar essas tarefas, se tinha um objetivo, claro, que na prática a gente sabe, ou sente ou aquilo faz sentido, você faz e aquilo te provoca uma reação, mas no fundo eu fico pensando, qual era a reação que você esperava ou porquê ir por esse caminho, se é que isso tem um porquê. Às vezes também não tem um porquê, era a forma de aproximar.

Rafael - Eu não. Então, faz 4 anos, não faz, mais, foi janeiro de 2012, faz exatamente 5 anos, e 7 peças depois. E eu não tenho hoje como não tinha, então, necessariamente, uma pesquisa formal. Assim, diretores que pesquisam o Campo de Visão, diretores que pesquisam o Antunes, que está há anos e pesquisa alguma coisa da fala, alguma coisa do corpo, uma pesquisa específica, que a pessoa se não necessariamente criou, lapidou ou vem lapidando, vem desenvolvendo em cima de uma pesquisa continuada, e não tenho muito simplesmente porquê não faço só isso, não tenho uma companhia, um

centro de pesquisa, uma sede estável, outras milhões de coisas. E porque também não sou uma pessoa que estudou teatro, tudo que eu aprendi teórico de teatro é auto-didata, foram as coisas que eu li e prática, é obviamente prático. Então é, não tem uma sistematização de um método: ah você sempre parte de uma investigação com os atores que é essa, não tem. Mas ao mesmo tempo, de alguma maneira foi tendo, porque é você se descobrindo como você se aproxima, você faz o ator se aproximar, do personagem, portanto você se aproxima das cenas e do personagem também. No caso do “Cambaio” acho que tinha uma questão dos personagens tipificados, o que não significa que eles não fossem muito vivos e muito cheio de nuances, mesmo, sutilezas, mas eles tinham, na dramaturgia, eles cumprem os papéis muito claros, de “a mocinha”, “o cavaleiro” e “o vagabundo”, dentro da lógica de “o príncipe” e “o mendigo”, eles se alternavam ali, o príncipe e o mendigo entre si. Então, eu acho, que assim, tanto a escolha dos atores pra cada papel, quanto a maneira de fazer vocês se aproximarem desses papéis, pra mim, passava bastante por uma lógica física, de como vocês iam dar um corpo formalizado a esses personagens, formalizado no bom sentido, no sentido da construção, não era só entrar e falar o texto, pra mim isso era muito claro, porque eu vinha de uma experiência, anterior, que era o “Música para cortar os pulsos” que era exatamente o oposto. Não é que fosse só entrar e falar o texto, mas é que foram monólogos, uma peça épica, discursiva, então em algum sentido era entrar e falar o texto e eram personagens muito próximos da realidade dos atores, então na verdade assim, a formalização de um corpo, de uma estrutura física para os personagens, ela era bem mais tênue.

Eu – Próxima.

Rafael – É. Muito mais direta. Acho que a questão é essa: direta. Era o seu corpo de homem-menino naquela época, 25 anos, classe média alta de São Paulo. Esse é o corpo, essa é a psicologia, é isso aí. E no caso de “Cambaio” é uma fábula. Em lugar nenhum, não tem cidade. Onde se passa? Sei lá? No lugar onde as histórias acontecem, fábula, lógica da fabulação, então, portanto, a aproximação ao texto, por exemplo. Então quando eu fui fazer “Um bonde chamado desejo”, ou “Gota d'água sobre pedras escaldantes” ficamos muito tempo no texto, nossa “Um bonde chamado desejo” foram quatro semanas em que claro, não fazia só mesa, mas saía e voltava. Todo dia, de alguma maneira, tinha uma leitura na mesa, voltava para a mesa. Dividir as cenas em subcenas, as subcenas em células, entender o que se passa aqui, e esse negócio da conversa, “ah, eu vejo que o Stanley”, que parece muito... tem gente que odeia, eu adoro, porque é dali que você vai gerando um universo e tal. Isso tudo falando de psicologia, no nosso caso, não que a gente não tivesse feito isso até, mas eu acho que a lógica primeira era a da

ação e a da imagem no sentido de chegar a essa construção que é: esse cara é o mendigo aqui. Ele fala em versos num lugar que é lugar nenhum, que é abstrato, então que não tem uma referenciação de universo específico, não é New Orleans, não vamos entrar nessa questão: não é carioca, não é morro, não é tráfico, não é periferia. Não é. É um mendigo como fábula. Esse cara fala em verso direto para a platéia, abre a peça num monólogo enorme que estrutura as regras espirais e circulares desse universo. Então a minha preocupação era: Como você vai fazer isso? Como você vai executar isso? Não exatamente que o seu “Rato” está pensando, sentindo como relação causal, num sei quê da Psicologização. Não era, não tinha. Tem psicologia mas não era o ponto. Então pra mim, a questão era botar você, vocês, em ação para ir descobrindo esse modo de agir e ser em cena. Eu lembro de ter te mostrado umas coisas do Jaques Tatit por exemplo. Você lembra disso lá na fazenda? Porque o Monsieur Roillot é um personagem que não fala. Ele só se faz na ação em como ele interage com o que ele observa. O “Cambaio” é coisa mais perto que eu já fiz assim, do Clown. O Rato, de fato é, sim, mesmo que numa relação distante, de um palhaço, em alguma medida. Então essa coisa de dizer, de passar por algum lugar que é: onde existe o repertório do ator? Onde você vai me mostrar coisas que eu não sei que você faz, por mais que a gente se conheça, seja amigo, conviva, uma hora que você tem um repertório de criação. E onde que eu vou poder te provocar em lugares que não são seus. Para você não ficar só no que você já sabe. Então essa coisa por exemplo das imagens, dos nomes com as imagens, que é uma coisa que a gente fez muito no “Música”, no “Cambaio”, até hoje faço, essa coisa de dar nomes, nem sempre isso vira imagem. “Gota d'água” fiz bastante ainda, eram só dois atores, fiz bastante mas é isso, é dizer: “Ah, eu trouxe aqui uma imagem do..” aí eu não lembro.

Eu – Didi

Rafael – é

Eu – Roberto Justus.

Rafael – Por exemplo, olha que espectro. Do Didi ao Roberto Justus, você me trás essa imagem sem necessariamente num primeiro momento saber que você vai ter que incorporar aquilo ou imitar aquilo ou se colocar em situação pra exatamente isso: onde que você, ao fazer o Roberto Justus, mesmo que seja uma mímese de uma imagem estática, você, também é muito básico isso, mas também muito vivo. Onde que você adquire um gesto que seja que não é seu. Uma mão. Um olhar que não é do seu repertório, que você não tem sistematizado dentro de você na sua cartola de truques, porque todo

mundo tem, não só atores, encenadores, iluminadores, todo mundo tem sua cartola de truques, e isso, dessa maneira, enfim, areja e caminha em direção a uma construção. Era um método, que eu chamo de método com muita ressalva, porque isso não é uma pesquisa mas foi um tipo de coisa, ou mesmo a partir das imagens, as improvisações que vocês faziam entre vocês. Tinha essa coisa da troca, isso eu lembro bastante, entre você e o Gui. Dizendo “agora você faz o dele porque é uma peça espelhada” você faz esse personagem também e ao imitar o colega isso é bem Campo de Visão. Você também está pegando gestos que não são seus. Mas então tinha essa intenção sim, objetivada, de se criar mais do que uma partitura propriamente, mas de criar um modo de existir para esses personagens tipos. Esses personagens de alguma maneira tipificados. E até porque eles são tipos, para que eles não fossem estereótipos. Eles não ficassem chapados na primeira ideia. É muito fácil virar caricatura um personagem como o Rato. Muito fácil, 5 segundos para só chapar numa caricatura meio do palhaço, meio do legal... e a mesma coisa o popstar e a mesma coisa a mocinha. Então acho que é isso mais ou menos a resposta.

Eu – E não sei se você tem um objetivo a chegar com cada ator, ou se você pretende que o ator alcance alguma coisa dentro disso tudo que você está propondo, “vou estimular para que chegue” a um produto final, um resultado final que seja um meio termo legal entre o que o ator pode fazer e o que você imaginou. É... Duas perguntas assim: como é que funciona isso para você, como é que você fareja, como é que você sente que a coisa foi para o lugar do satisfatório: do Rato satisfatório, do Cara satisfatório, que chega, que troca, que conversa, que consegue transmitir o sentido que a cena precisa, para o que “hum, não”, é o estereótipo, ou é o vazio, ou é uma coisa que não está indo no caminho do cerne do que é o Rato, do que é o Cara, do que é a Bela. Eu imagino que seja sempre uma coisa de feeling. Mas ao mesmo tempo sempre tem uma coisa assim: “Não era nada do que eu imaginei, tem muito a ver com essa pessoa e funciona” ou “Não era nada do que imaginei, tem muito a ver com essa pessoa e não funciona”.

Rafael – É. Esse lugar do que eu imaginei: essa é a maior enrascada de todas sempre. Aí, de novo: ou você trabalha no método Bob Wilson e daí você imaginou e você vai unicamente botar um monte de soldadinho para executar o que você imaginou por que você é um artista plástico que anteviu uma coisa de cor, de forma ou o que você imaginou é um farol distante, sempre a iluminar uma realidade outra. Entende? Porque eu acho que o maior erro também. Porque eu fico imaginando que assim, deve ser muito difícil para um diretor trabalhando num método que seja aberto e colaborativo que não seja Bob

Wilson, ele lutar com a realidade para atingir esse ideal “o que eu imaginei” porque isso na minha concepção, eu acho que é possível, existe isso, mas na minha concepção é uma loucura pensar. Quer ver? Falar uma metáfora bem tosca, mas ela é clara. Sexo. Eu tenho uma fantasia sexual. Eu te conheci, te vi na rua, te vi na festa, te vi no tinder, sei lá. “Nossa!”. Minha cabeça imaginou coisas ali que eu posso fazer com você, as delícias e orgasmos que eu vou viver com você ou a gente vai viver junto. Só que isso está só na minha cabeça, aí a gente vai se encontrar, eu vou te beijar e vou dizer: “É, esse beijo não era exatamente aquele que eu imaginei”, mas como é que então eu vou me colocar aqui pra lidar com essa realidade: essa pessoa tem essa boca, com esse formato, com essa língua e beija desse jeito. Vou fazer dar certa e vice-versa, é uma troca. E de repente dá muito certo. Pode dar muito certo. Essa coisa de que sexo vai ficando melhor. Para um casal. Nem sei... Porque é uma lógica de você lidar, no caso do sexo, mais íntimo, mas com as particularidades, os lugares de ação de uma outra pessoa, que faz de um jeito que não é o que você imaginou, talvez, ou às vezes é. Mas é algum jeito e é como você lida com esse jeito. É uma metáfora bem ruim, mas eu sinto que é muito precisa. Isso que eu dizia para você: como eu imaginei um cenário, que de repente é o que eu imaginei de um outro jeito. Então chega lá e assim: claro, eu imaginei um Rato. Porque imaginei um “Rato”, chamei uma determinada pessoa para fazer um “Rato”. Que é uma pessoa, que do meu ponto de vista, de antemão, já vai trazer para esse “Rato” um conjunto de ferramentas, instrumentos que são os que eu imagino para esse Rato. Isso que você falou que alguém falou que também é uma frase do Woody Allen: Como se dirige atores? Eu tento não atrapalhar. E que se você realmente olhar nos filmes do Woody Allen, o casting é o grande tiro. Quem foi escolhido para fazer aquilo. Fudeu! É a pessoa perfeita para fazer aquilo. É Oscar atrás de Oscar naqueles coadjuvantes. É um casting do caralho. Depois, se ele realmente tenta não atrapalhar, eu realmente acredito. Acredito mesmo. Que aí também é um método. Deixar que a pessoa com limites faça o que ela pensou ou quer. Mas eu acho que assim, essa escolha já é uma parte enorme do que eu tinha pensado. Porque o que eu tinha pensado se materializa primeiro e fundamentalmente nessa escolha. Muitas vezes você não sabe como trabalham, como constróem, se a pessoa é chata, se a pessoa é legal, se cria muito problema, mas você sabe onde ela vai. Quando eu te liguei para perguntar do Daniel Costa, eu não tinha dúvida sobre o talento dele, nem o que ele faria. Era pra perguntar: ele é legal, ele chega no horário, ele dá risada, ele se propõe. É outra coisa porque aí você está falando de uma questão do método. Mas eu sei, porque vi o que ele faz, e vislumbro como o que ele faz pode se adequar e ser adequado ao que eu gostaria de propor. Quando eu falo quero fazer “Um bonde chamado desejo” com a Maria Luisa Mendonça. Até porque eu tô olhando ali uma coisa

que de repente nem ela olhou. Do tipo, ela nunca pensou em fazer esse papel. E ela nunca vai ser tão aclamada por um papel de novo. Porque dificilmente... tem gente que odeia o que ela faz. A questão não é essa: a questão é que entrou num lugar de potência aquilo ali. A mulher ganhou todos os prêmios que existia para ganhar em São Paulo. Todos. Foda-se prêmio. Prêmio não quer dizer nada mas às vezes quer. E num papel que ela mesma nunca pensou em fazer na vida, mas eu vi alguma coisa ali que eu falei... Então isso já é o que eu imaginei. Entende? Muito mais do que se ela falou determinada frase mais ou menos como eu achava que tinha que falar. Porque eu não acho. Acho que tinha que ser de outro jeito, mas o conjunto da verdade estabelecido é mais forte do que essas pequenas partes, às vezes.

Eu – e você acha que isso vale tanto para o teatro quanto para o cinema?

Rafael – Eu acho total. De jeitos diferentes, mas claro, porque no cinema essa questão do casting mais ainda. Eu usei um exemplo de cinema: Woody Allen. Porque ali é isso. A não ser que você vá fazer um filme muito caracterizado, ali é o que a pessoa é sem fuga.

Rafael – No cinema é isso: você é filho de quem? Irmão de quem? Quem é esse ator que já está escalado antes de você? Você tem que ter cara de quem? De que tipo social? Quando você fala assim: ficou um “Linha de Passe”, o filme tem um tipo de pessoa com características de antemão que é definidor para caramba. No realismo e mais ainda filtrado pelo que os diretores imaginam nesse realismo, então assim, a escolha da pessoa. Então eu acho que isso posto, esse lugar dessa escolha, essa negociação entre dizer: “Isso é o que eu imagino, mas isso é o que você está me oferecendo”, mas eu acho que tem a sabedoria talvez seja isso é, não tem régua. Isso para mim sempre vai ser no sentimento e sempre vai ser no processo, que é entender quanto tem um lado que é eu dizer “Eu vou te empurrar, te pressionar para extrair de você uma coisa que eu sei que você vai fazer, mas que você por algum motivo não está fazendo, não está acessando, não está querendo”, ou dizer assim “Já entendi o limite do Geraldo, ele chega até aqui com isso que eu pedi e que eu quero então eu tenho que ser inteligente de usar isso aqui e fazer isso aqui ser aquilo que eu imaginei”. Como que a gente direciona essa negociação. Mas é isso, como você falou, como processo, eu acho que não tem régua nenhuma, não tem parâmetro possível, é só relação humana, como você parametra isso? É sempre uma negociação intuitiva, sensitiva, emotiva, negocial, entende? Que às vezes se dá mesmo, às vezes se dá dentro da minha cabeça, de eu dizer “Não posso pedir, não posso fazer, é o que tem, é o que está”, enfim.

Eu – E no Cambaio, por exemplo, teve um momento que a gente leu, teve um momento que a gente ensaiou no apartamento, teve um momento que a gente foi lá para a Gargolândia. Você consegue definir se existiram momentos mais difíceis, momentos em que “Ah, a chave mudou, agora entrou no trilho” ou, e outros rituais também, porque a gente ia e passava para o som, passava de novo para fazer o geral e aí fazer a peça. E isso para mim era super legal porque a gente chegava para fazer a peça e estava super quente. O ritual do dia, com a banda, etc. Como você vê isso: se você vê momentos, se você vê um fluxo menos dividido.

Rafael – É, eu lembro que a gente teve um processo de ensaio muito pouco regular porque a gente tinha “Música para cortar os pulsos” (outro espetáculo do diretor) em cartaz no Rio de Janeiro, não sei se você lembra disso.

Eu – Que ficou todo mundo num apartamento, eu lembro que tinha uma coisa...

Rafael – Era junto, a gente ficou em cartaz.. Foi rápido, foram duas semanas mas a gente ficou de terça a domingo porque a gente tinha que fazer uma oficina e era no meio então a gente começou os ensaios em janeiro, foi para o Rio, aí teve um ou dois dias que eu e a Mayara voltamos de ônibus para poder ensaiar aí voltamos pro Rio. Aí durante o mês de fevereiro que a gente estreou em março, eu tinha ainda um programa de TV que eu estava fazendo, foi um caos, no sentido de que não deu para bloquear e fazer só isso naquela ocasião. Eu acho que até por isso, para mim, esse momento que a gente conseguiu se unir, talvez não tenham sido nem quatro dias, três, quatro, todo mundo junto no mesmo espaço, para se concentrar, quase que valeu por três semanas porque estava tudo sendo mais disperso e a gente conseguiu, então o fato da gente ter ido para esse intensivo, para esse retiro de ensaio, para mim foi esse o lugar, o momento em que as coisas entraram num outro trilho diferente e sem dúvida numa peça como essa e agora fazendo um musical, essa hora em que junta com a banda, é a mais difícil. Porque até um certo ponto, pelo menos como eu vejo, até um certo ponto vão ser coisas necessariamente paralelas, porque o 5 a seco levantar os arranjos, fazer, assim como o Pedro Luís, fazer os arranjos com a banda, isso é um trabalho que se dá. Por exemplo, no caso em que os atores cantam como no “Gota d'água”, essa coisa dos arranjos, tem uma parte dos atores estarem em estúdio, mas fazendo só isso, só cantar. Mas no momento em que a banda bem para o palco, ou no nosso caso, os atores foram para o estúdio da banda, é o momento dessa coisa de juntar a receita, de juntar as claras em neve que ficaram repousando, simplesmente porque é isso, é a hora que você fala “Eita, vamos ver

se tudo está ornando, se tudo está casando”, e na lógica processual de orquestrar: até agora você esta orquestrando três, agora você está orquestrando nove. Nove, porque eram cinco, com a Tati, seis, nove.

Eu – E o Rusitscka (músico convidado).

Rafael – Exatamente, eram dez. Então você fala “Cresceu a família”, que essa hora que agora eu tenho um nome para isso. Eu chamo de “Filhos no aeroporto”. Porque quando a gente ensaio o “Bonde”, a gente entrou no teatro um quinze dias antes e quando estava ensaiando as transições que parecia lindo, orgânico quando acontecia, e para marcar o que cada um faz, você pega esse banco, isso foi um negócio, eram sete atores. E aí a gente estava no meio desse dia de ensaio e alguém falou assim, não sei se foi a Nana, “Olha lá, o Rafael parece um pai com sete filhos no aeroporto”. Essa coisa assim: “Larga o cabelo da sua irmã, já falei que McDonald's agora não, pega essa mala que você deixou ali”. Sabe? Não pode perder o passaporte. Então, assim, sete filhos no aeroporto. Esse momento “7 filhos no aeroporto” para mim já é um momento. No “Jaqueline” eu vi “hoje foi o dia de sete filhos no aeroporto” porque é o momento em que você tem de fato que realizar coisas concretas, a peça já existe, já está organizada e as pessoas tem que fazer coisas coordenadas com um monte de outras coisas que já estavam correndo em paralelo. Aí em alguns casos era a música, quando não tem música é a luz, é o cenário, é o figurino. “E o que eu faço com esse sapato?”, “O que você acha dessa minha entrada aqui?”, “O que eu faço com esse banco?”, “Eu estou na marca certa?”, todo mundo ao mesmo tempo te perguntando essas coisas. E você fala assim “É isso, hoje é o dia que virou filhos no aeroporto”. Então é isso, acho que em geral existe esse momento, em “Cambaio” foi quando juntou a banda e vocês ali. Ao mesmo tempo foi o grande momento que foi lá na fazenda e que foi o grande momento que andou, que se fala “Hey, tem uma peça aqui”, tem um grupo, está todo mundo tocando a mesma coisa, a mesma nota, isso aqui vai dar certo. Ao mesmo tempo que tem o momento “filhos no aeroporto” tem o momento que você fala “isso aqui vai dar certo”, sentimento que você nem verbaliza muitas vezes. O seu certo, não significa ganhar prêmio, significa que o eu queria, o que eu pensei vai acontecer, alguma coisa vai acontecer.

Eu – E de Cambaio, tem alguma coisa que você lembra que você acha legal compartilhar da sua vivência, do que você esperava do que você concretizou, ou o quê significou também para você.

Rafael – Não sei, Gera. Acho que não. A gente falou tanta coisa. Para mim foi muito... na verdade foi meio objetivos plenamente alcançados, sabe assim? A única coisa horrível, tenebrosa foi ter feito só

seis vezes, sete contando a do Teatro Geo. Isso é muito triste, tanto é que até hoje os meninos querem fazer, querem voltar e eu tenho esse plano de daqui a três anos, nos 10 anos da Companhia (Companhia Empório de Teatro Sortido, do qual o diretor é sócio), tentar com o Sesc uma ocupação, de Sesc Pompéia e fazer uma ocupação, mas não sei se a gente conseguiria entrar em cartaz com isso. Foi plenamente alcançado porque eu consegui o que eu queria: fazer um musical desvinculado da ideia de que atores cantassem porque eu queria trabalhar com atores que eu quisesse e que eu achava bons e que tinha essa... Hoje isso tem mudado muito porque a gente tem produzido muitos musicais. Mas tem essa pecha de que atores de musicais não são muito bons atores, são ótimos cantores. É verdade para alguns, não é verdade para tantos outros, mas então eu queria esse descompromisso: esses atores independente de se eles cantam ou não cantam porque eles não precisam cantar. De trabalhar com o “5 a seco” numa lógica de teatro, de dramaturgia, de juntar vocês, de fazer com que essa peça show dialogasse com a dramaturgia dela que era a de um show. De fazer uma ocupação de um espaço daquele teatro que fosse cênica, estou dizendo objetivos alcançados. As pessoas gostaram muito, as sessões ficaram lotadas, até hoje falam disso, até de um ponto, que as pessoas, os fãs do 5 a seco, as meninas, essa coisa mais jovem, ficava muito envolvido e muito empolgado porque é música, e acima de tudo música envolve demais, mas eu lembro de uma surpresa, de pessoas, colegas mesmo, atores de outra gerações. Eu lembro do dia que o Júlio Machado foi, que a Lavínia Pannunzio foi e que a Maria Alice e o Lucci foram. Não sei se foi tudo na mesma sessão.

Eu – Foi uma sessão à tarde.

Rafael – Não sei se foi à tarde ou à noite e eu lembro que eles todos mas especialmente a Lavínia que era uma pessoa que tinha ido ver “Música para cortar os pulsos” e tinha feito meio assim... Você lê que ficou num... ela, o Lucci e a Maria gostaram muito e ficaram meio impressionados com a potência daquilo da estética, linguagem e tal e eu falei “epa! Acho que fomos além de um espetáculo bem realizado, acho que tem uma potência aí que está indo além de plateia jovem ou engajamento com a música”, então lembro disso como mais um objetivo alcançado e acima de tudo, essa coisa de dizer era um descabaço de teatro musical ou de uso de música em cena que eu sabia que eu queria fazer e fiz depois disso, tenho feito e tenho projetos de continuar fazendo, então foi um projeto de uma coisa bem importante. Então fora o fato de ter sido uma coisa muito breve eu tenho memórias só de... você falou agora uma coisa boa: trabalhos que eu fiz em condições ideais.

Eu – É, muito plenos, em condições ideais. Muitas conjunturas beneficiaram.

Rafael – É: condições ideais não é dizer que tivemos o tempo que precisávamos no teatro para ensaiar. Não tivemos. Condições ideais da gente querer fazer uma coisa e chegar num ponto de realização.

Eu – Se alinhar o suficiente para cada um voltar feliz para casa.

Rafael – E tem a ver com aquilo, volta para a questão: o que você pensava... Não é o que eu pensava mas é exatamente o que eu pensava. Então nesse sentido, são condições ideais.

Eu – Agora só um pouquinho para eu ouvir o seu ponto de vista, ouvir as suas ideias com relação ao trabalho de ator. O que eu perguntei para o Vinicius, para a Julia, para a Sandra, o que toca, o que te chama a atenção, o que você entende como uma boa atuação, seja em teatro, seja em cinema. Se existir diferença ou se não existir nenhuma diferença entre os dois campos.

Rafael – Eu com certeza acho que existe diferença. Que para mim é a mesma diferença, não a mesma, mas a gente poderia agrupar num conceito que é similar à diferença da direção que é o preenchimento de espaço. Não à toa eu sou muito obcecado por arquitetura, eu gosto muito de arquitetura, é uma coisa que me chama atenção, eu tenho interesse, sei pouco, sei nada na verdade, adoraria estudar quem são os caras, mas arquitetura é uma coisa que me fascina, lugares, espaços, prédios. E o que eu chamo de preenchimento de espaço? Num sentido amplo, claro. Não estou falando dessa máxima chavão e nem por isso menos verdadeira de que o ator de teatro então tem que fazer um negócio e o ator de cinema tem que fazer menor, essa lógica: “você está muito teatral, quando você vai fazer um filme”. De fato, quando você falou me veio à cabeça a Cate Blanchett. Porque ontem, não, acho que já faz uns dias, começou a rolar um trailer que ela fez.

Eu – vinte monólogos.

Rafael – É, vinte personagens, na verdade é um manifesto de artes, uma instalação que ela fez em Berlim, enfim, deu tão certo que os caras editaram linearmente para fazer um filme e daí você vê o trailer daquilo e você vê ela muito caracterizada em cada um dos personagens e tal. E daí você fica pensando, eu já vi a Cate Blanchett duas vezes no teatro, fazendo “Um bonde chamado desejo” e fazendo “As criadas”, com a Isabelle Hupert. E eu estava pensando qual a diferença entre a Cate Blanchett fazer “As criadas” e fazer esse manifesto, esse monólogo para a câmera. Quando você estava me perguntando me veio isso na cabeça. Não sei a resposta do ponto de vista interno da própria Cate Blanchett ou como diferenciar tão claramente. Mas assim, eu penso no “As criadas”, teatro enorme, de uns 800 lugares lá em Nova Iorque um cenário, todo de espelho assim e ela de um lado para o outro.

O que ela fazia, onde aquele corpo vai, onde aquele corpo não vai. Era uma peça que tinha projeção então também tinha câmera, ela se sentava na cômoda para se maquiar e tinha uma câmera e aí esse rosto dela era projetado em cima do palco que era a linguagem da peça. Mas eu fico pensando “como a Cate Blanchett vai preencher esse palco?” seja lá fazendo o quê, que pode ser simplesmente parada falando alguma coisa. Ela tem que preencher esse palco e como consequência esse espaço desse teatro e aí a sensibilidade e o intelecto dessas pessoas que estão assistindo ali presencialmente e como que ela vai preencher o espaço de um enquadramento plano americano com um fundo de livros e estantes. Então, é quase bobo isso, mas é uma coisa que eu penso muito: é quanto de água eu tenho que por para preencher esse copo, quanto eu tenho que por para preencher essa jarra. Ou na lógica da arquitetura, como eu equalizo no espaço vazio uma parede, uma porta, uma janela com pé direito. Como eu preencho esse espaço, e no ponto de vista da direção, o enquadramento de cinema é preencher esse espaço: vai lá o diretor de arte no Video-assist e essa coisa, vai lá, rouba. Entra aqui, isso é mais bobo, mas é isso, como você preenche o espaço e como você preenche o espaço de um palco. Quando você vai dirigir para 40 pessoas ou para 700, arena ou frontal. Isso tudo dito, eu acho que tem uma questão, para mim a questão mais... eu não sou ator e nunca fui, mas assim, a lógica mais... isso para dizer que essa coisa de dizer teatral, do grande, da pessoa fazer no cinema o grandioso, ou o pequeno necessariamente, então no cinema todo mundo tem que ser João Miguel e no teatro você pode ser Denise Weinberg, isso para mim é meio uma bobagem. É verdade, mas isso está longe de ser o definidor porque eu acho que tem momentos do cinema que você é grande e momentos do teatro que você captura uma platéia inteira sem se mexer, e falando baixo, por exemplo. Mas para mim o mais flagrante sempre é dentro desse sentido da arte, essa coisa que a gente estuda quando a gente vai estudar a história da arte, que é arte temporal e arte não-temporal, uma arte que se desenvolve no tempo ou não. Um quadro não se desenvolve no tempo. Você fica ali na frente dele descobrindo o que você quiser no seu tempo. A Cate Blanchett, as 13 telas no espaço expositivo é um mix, mas no sentido da apreensão, ela é não temporal porque ela não te dita uma ordem. Você pode ver metade de um, metade de outro, depois voltar, ver o final, você cria. Uma peça e um filme obviamente são temporais para quem assiste, começa e acaba. Mas para o ator não. E essa é a loucura, a diferença. Como que um filme, para um ator, é completamente desconstruído, na cabeça dele, na feitura. Raríssimas vezes você vai fazer um filme que é a cena da 1 a 50. Ou um filme todo em plano sequência. Tem mas é raro. Então nesse sentido, eu falei das artes visuais como espectador porque como espectador a gente tem... são experiências bem diferentes e a gente se relaciona com aquilo. Fico pensando que para o ator, na

verdade, essa coisa de você, da lógica do túnel, de você entrar no túnel e só sai do outro lado, uma peça e essa lógica de você criar uma coisa que é completamente abstrata, porque você ensaia, mas se você não fez ainda a cena vinte e cinco do Cara ou Coroa, você não sabe quem é o seu personagem naquela cena. É só uma projeção, é só abstrato. Mas você só vai saber talvez, depois de ter feito a 54, e uma coisa não tem nada a ver com a outra. Claro que falando isso para você parece muito óbvio, ainda mais falando para você que é ator, e faz isso, e faz muito cinema e faz muito audiovisual, mas isso para mim é a loucura. De como o trabalho do ator se dá diferente. Então essa capacidade de ter na cabeça o todo, que vale também para o diretor de um filme, você nunca vê ensaio geral. No ensaio geral você corrige e você vê muitas vezes numa peça antes de apresentar ela para o público. Até porque as coisas nunca são definitivas, mas no filme as coisas são definitivas de uma forma muito mais implacável porque filmou, mas elas são muito mais abstratas porque elas só definitivas quando elas acontecem. Tem essa frase no “Jaqueline” que a Arieta (Corrêa, atriz da montagem) diz “A música só existe quando acontece”, o que é a música? O que é a música na cabeça do Beethoven? O que é? Ele está escrevendo notas em uma partitura mas isso não existe no mundo real, você entende? Quer dizer, claro que você entende. Existe se ele tocar no piano, mas e quando ele ficou surdo? Continuou compondo! Não sabe o que está ouvindo mas sabe, quando está surdo. Eu nunca tinha pensado nisso mas o trabalho de um ator num filme é compor surdo, é tocar as notas sem ouvir. E no teatro é um túnel. Ao mesmo tempo você vai lá no video-assist e se vê. Quem se vê, né? Tem gente que não se vê. E no teatro você nunca se vê, nunca jamais. Porque ver gravação de peça não vale, não é a mesma coisa. Então você está sempre confiando, ao mesmo tempo a resposta é presente, você sabe se a plateia está rindo, se ela está chorando, se ela está atenta, se ela está tossindo, então o espelho é outro, não é o vídeo-assist. Essa lógica faz com que, muitas vezes, não à toa, as pessoas falam assim: o teatro é a arte do ator. Pode ser que não nas peças do Bob Wilson, mas assim, iminentemente falando, porque é isso, quem manda naquela p. Ali é o ator. Se a luz não acender, se o cenário não mexer, você ator, pode fazer o show. O show continuar e a captura da plateia vai estar sempre, sempre, passando por você e sob o seu controle. Enquanto no cinema, não. Nunca sob seu controle. Porque a gente sabe bem que na edição, se faz o que quiser, melhor muito uma atuação. Nesse sentido o ator é muito menos dono, além de ter que compor surdo, eu sinto que ele é muito menos dono do próprio trabalho no cinema. Tudo isso para dizer então que na verdade eu penso, porque nunca passei por essa experiência de dentro, mas que o trabalho do ator no teatro, ele tem uma integridade muito maior, não no sentido de valor, de melhor ou pior, mas de dizer que ele é íntegro, no sentido de inteiro, *wholesome*, essa palavra em inglês de uma tradução muito

difícil mas que quer dizer que ele é íntegro. Inteirão. Tanto é que você vê assim. Possivelmente é mais comum num filme você ter momentos mais desiguais. Você faz bem aquela cena, aquela outra é um pouco esquisita. Quer ver um exemplo claro. Você assiste “3porcento”? E você fala assim “Ai, que estanho fulano está nessa cena”, e mesmo os bons atores e a maioria são bons atores. E outra cena você fala “Nessa cena ela foi bem, ela estava boa mesmo. Mas naquela ela estava tão esquisita.” No que pese, quatro diretores diferentes, e um monte de circunstâncias aí, de fazer série, mas eu digo: o teatro você vê uma peça que a Bianca faça, ou a Luciana faça, ou o João Miguel faça, até um momento ou outro talvez ele fale uma coisa de um jeito que você não... mas isso não fixa. Porque o tempo inteiro tem um batimento maior, tem um coração maior, tem um velocidade maior caminhando ali, a locomotiva é muito mais forte ali da coisa. Então até quando você não gosta. “Não, não dá, Maria Luisa Mendonça não dá: histérica, exagerada fazendo a Blanche” e eu falo assim: “Espera aí, ela passa oito cenas sendo sutil, construtiva, aí nas duas últimas ela realmente tem um surto de histeria” Só que você ficou com a histeria porque constrói um sentido maior do todo, ao mesmo tempo que o oposto é verdadeiro “Meu Deus, que mulher é essa, que atriz é essa, que arrebatamento, não sei o quê”. Você ficou com esse sentido ali. Então é isso. Muita elocubração. Mas é que na verdade tudo isso que eu estou te dizendo são sensações muito externas, eu não sei. Mas aí a Julia e o Vinícius te deram uma visão que você precisa.

Eu – Muito obrigado, Rafael.