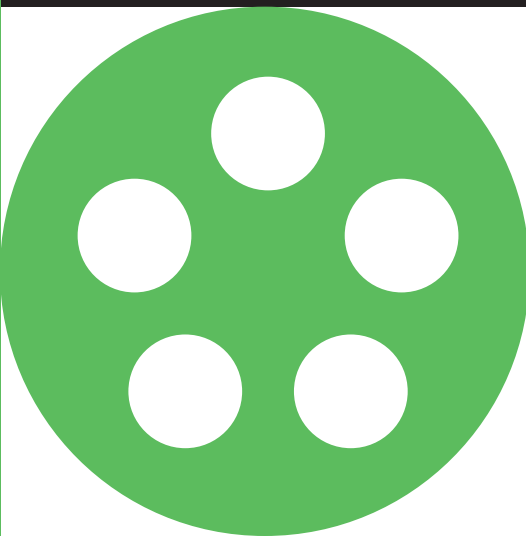
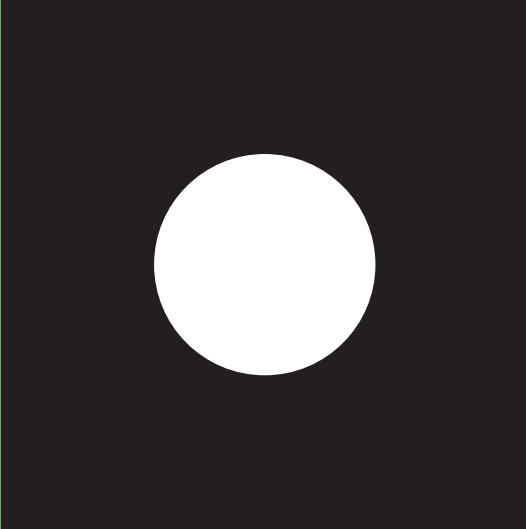


VIRGÍNIA JORGE
SILVA RODRIGUES



**DIREÇÃO, ATUAÇÃO
E PREPARAÇÃO
DE ELENCO:**

OS PROCESSOS DE
CRIAÇÃO DE ATORES
E ATRIZES NO
CINEMA BRASILEIRO



mórula
EDITORIAL

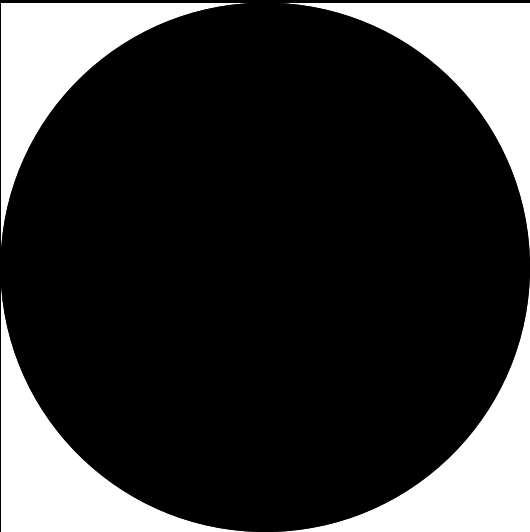
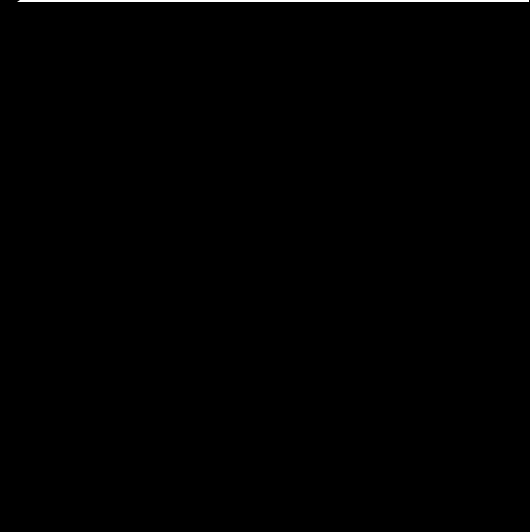
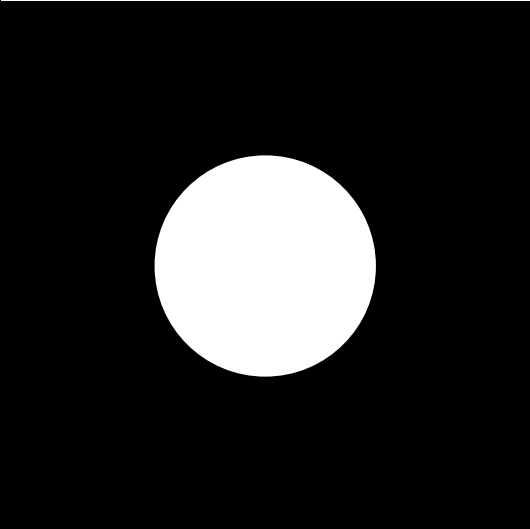
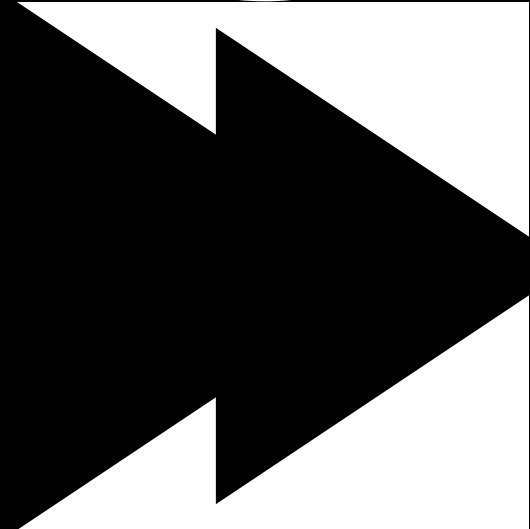
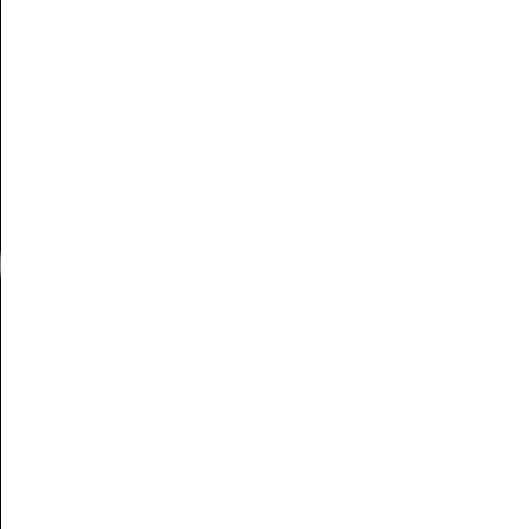
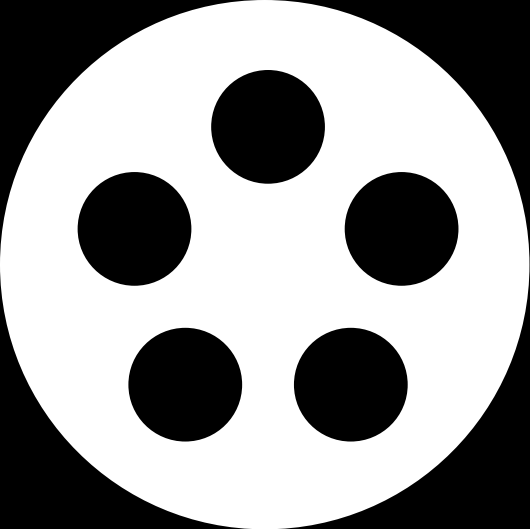
Nesta obra, resultado de quatro anos de pesquisa acadêmica no Programa de Pós-graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina, a cineasta e professora de direção cinematográfica de um dos principais cursos superiores de audiovisual no Brasil debruça-se sobre um tema pouco discutido: a preparação de atores e atrizes para atuarem no cinema.

Sem romantizações hollywoodianas, Virgínia faz um plano geral da realidade da produção cinematográfica brasileira, em especial aquela surgida a partir da década de 1990, chamada "Retomada". Mas seu principal trunfo é colocar em primeiro plano as relações criativas entre o(a) diretor(a) e o elenco. A autora nos alerta para essa incômoda fragilidade do cinema nacional, o desinteresse por investir tempo e dinheiro na direção de atores e atrizes. Ao trazer relatos de sua carreira, Virgínia revela algumas das soluções que encontrou para trabalhar criativamente com elencos, muitos deles formados não apenas por atores e atrizes experientes, mas também por pessoas com pouca ou nenhuma experiência de atuação. Um livro indispensável para quem se aventura e se dedica à produção audiovisual.

DRA. MARIA BRÍGIDA DE MIRANDA

Professora Titular do Departamento de Artes Cênicas e do Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (Universidade do Estado de Santa Catarina)





VIRGÍNIA JORGE SILVA RODRIGUES

**DIREÇÃO, ATUAÇÃO E
PREPARAÇÃO DE ELENCO:**

OS PROCESSOS DE CRIAÇÃO DE ATORES
E ATRIZES NO CINEMA BRASILEIRO



mórula
EDITORIAL



Livro publicado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento
de Pessoal de Nível Superior — CAPES — Brasil.

CONSELHO EDITORIAL

Ana Lole, Eduardo Granja Coutinho, José Paulo Netto,
Lia Rocha, Mauro Iasi, Márcia Leite e Virgínia Fontes

REVISÃO

Milene Couto

PROJETO GRÁFICO

Patrícia Oliveira

CIP-BRASIL. CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO

SINDICATO NACIONAL DOS EDITORES DE LIVROS, RJ

Elaborado por Gabriela Faray Ferreira Lopes — CRB 7/6643

R617d

Rodrigues, Virgínia Jorge Silva

Direção, atuação e preparação de elenco : os processos de
criação de atores e atrizes no cinema brasileiro / Virgínia Jorge Silva
Rodrigues. – 1. ed. – Rio de Janeiro: Mórula, 2021.

272 p. ; 21 cm.

Inclui bibliografia

ISBN 978-65-86464-81-8

1. Cinema brasileiro – História. 2. Cinema brasileiro –
Aspectos sociais. 3. Cinema brasileiro – Aspectos econômicos. 4.
Cinema – Direção. I. Título.

22-77064

CDD: 791.43

CDU: 791

SUMÁRIO

| | |
|----|--|
| 7 | PREFÁCIO |
| 9 | Introdução |
| 9 | Breve apresentação da autora |
| 10 | Do objeto e dos objetivos |
| 13 | Justificativa e literatura |
| 22 | Metodologia, referencial teórico e divisão dos capítulos |
| 35 | CAPÍTULO 1 Os anos de minha formação |
| 37 | Militância e regionalismo |
| 47 | CAPÍTULO 2 Um pouco da minha trajetória na direção cinematográfica e as perguntas ao longo do caminho |
| 48 | <i>De Amor e Bactérias — a pequena história das coisas menores (1999)</i> |
| 51 | <i>Macabéia (1999)</i> |
| 55 | Minhas experiências “dentro do eixo” |
| 61 | <i>No Princípio Era o Verbo (2005)</i> |
| 68 | <i>Coração de ouro — o cinema melodramático de Lars Von Trier</i> |
| 69 | <i>A Menina (2008)</i> |
| 71 | <i>Dia de Sol (2009)</i> |
| 79 | <i>As Horas Vulgares (2011)</i> |
| 82 | <i>A Própria Cauda (2015)</i> |
| 85 | Docência e pesquisa |
| 87 | CAPÍTULO 3 As especificidades do cinema e as questões de “realidade”, “realismo” e encenação |
| 88 | As questões do “realismo/naturalismo” e encenação |
| 95 | Arquétipos, tipos, estereótipos e clichês |
| 99 | Fotogenia e <i>star system</i> |

| | |
|-----|---|
| 101 | CAPÍTULO 4 Mercado, <i>star system</i> e características do cinema brasileiro nas décadas de 1930 a 1960 |
| 101 | Décadas de 1930 a 1950: as experiências dos grandes estúdios |
| 101 | <i>Cinédia</i> |
| 106 | <i>Atlântida</i> |
| 110 | Anos 1950 e 1960: a ascensão do cinema engajado |
| 117 | CAPÍTULO 5 Mercado, <i>star system</i> e características do cinema brasileiro nas décadas de 1970 a 1990 |
| 117 | Décadas de 1970 e 1980: o período Embrafilme |
| 137 | Década de 1990: “morte” e retomada do cinema brasileiro |
| 155 | CAPÍTULO 6 Inclusão sistemática de atores e atrizes nos processos preparatórios da pré-produção: contexto e pré-história |
| 155 | Primeiras duas décadas do século XXI: políticas públicas e mercado |
| 160 | Pré-história da inclusão sistemática de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção: a questão de atores e atrizes com ou sem experiência e/ou formação prévias no cinema brasileiro |
| 177 | CAPÍTULO 7 Modos e maneiras da preparação de elenco no cinema brasileiro nas primeiras duas décadas do século XXI |
| 231 | CONSIDERAÇÕES FINAIS |
| 238 | ANEXO Faculdades de cinema e audiovisual no Brasil |
| 247 | REFERÊNCIAS |

PREFÁCIO

Ao analisarmos a produção cinematográfica brasileira, de forma atenta às contribuições de atrizes e atores no desenvolvimento ético, estético e poético do fazer cinematográfico, nos lançamos num campo de diálogos possíveis entre linguagem, técnica, tecnologia e modos de produção. Mas nos lançamos sobretudo ao campo da invenção. Invenção como uma força que alia ética e estética na construção de um pensamento sensível que se dá, somente, a partir do experienciar e do fazer, se desdobrando em deslocamentos e rupturas com paradigmas pré-estabelecidos, sobretudo, pela linguagem cinematográfica.

Diante das condições políticas e sociais em nosso país, a arte brasileira sempre se apresentou como esse campo de invenção, e isso não seria diferente na produção cinematográfica. Ao longo da história do cinema brasileiro, podemos acompanhar uma multiplicidade de poéticas emergentes do fazer cinematográfico em diálogo com o contexto histórico, social e político no qual estava/está imerso. No entanto, é importante dizer que grande parte dessa multiplicidade, e do que podemos denominar emergência estética, se deu/se dá a partir da colaboração de atrizes e atores na construção deste campo de invenção ou desse cinema por vir. Um cinema balizado por experimentações e processos que buscavam e buscam, na colaboração entre atrizes, atores, diretoras(es), roteiristas e equipe, o desenvolvimento dramaturgico e de encenação, instaurando, assim, processos de cocriação, num forte diálogo com as artes performativas.

Em *Direção, atuação e preparação de elenco*, Virgínia Jorge mergulha neste amplo campo de pesquisa para discutir, a partir de sua experiência como diretora, aspectos sócio-históricos e econômicos do cinema brasileiro desde a década de 1930, assim como a potencialidade estética e poética do trabalho do ator e da atriz na criação cinematográfica, buscando

evidenciar a importância e a renovada preocupação com o trabalho atoral no cinema brasileiro, sobretudo após o chamado cinema da *Retomada*, e mais cuidadosamente a partir dos anos 2000. “Colaboração” e “instauração de espaços e vivências laboratoriais” tornam-se o centro da discussão da autora ao compartilhar com os leitores sua trajetória, seus processos de direção, inquietações e formas de criar espaços de afeto na criação e produção cinematográfica. Assim, a partir dos espaços de afeto gerados pela prática artística, pelo pensamento e pela escrita de Virgínia Jorge, somos convidados a mergulhar na produção cinematográfica brasileira com um outro olhar e atenção, inspirando-nos a outras formas possíveis de criação e invenção. Este livro é uma dobra em si mesmo, nos colocando como leitores e artistas em movimento e em estado de invenção na construção de possíveis outros cinemas por vir.

WALMERI RIBEIRO

INTRODUÇÃO

BREVE APRESENTAÇÃO DA AUTORA

Meu enlace com o cinema nacional completou vinte anos em 2019. De 1999 até 2018 roteirizei, dirigi e conduzi as preparações de elenco de cinco curtas-metragens de ficção autorais e um curta-metragem documental, somando ao todo vinte e um prêmios em festivais audiovisuais nacionais e internacionais. Passei pelos mais diversos formatos — analógicos e digitais — que se sucederam nestas quase duas décadas. Dirigi e roteirizei vídeos institucionais e educacionais. Trabalhei em equipes de direção como Assistente de Direção, Continuista e Preparadora de elenco e em equipes de montagem/edição como Assistente de Montagem/Edição em filmes ficcionais e documentais de curta e longa-metragem nos estados do Espírito Santo, Rio de Janeiro e Bahia. Como roteirista, escrevi e registrei oito roteiros de filmes de curtas e longas-metragens na Biblioteca Nacional, sete deles premiados em editais de produção e desenvolvimento no Brasil.

A minha afinidade pelas áreas de criação no campo do cinema e meu expresso interesse, durante minha trajetória cinematográfica, pelo trabalho de direção e preparação de atores e atrizes rendeu-me ainda dois convites a me aventurar pelo campo da realização teatral: um como Assistente de Direção de um espetáculo teatral, e outro como Diretora de um solo cênico.

Deste “fazer o pensar” decorreu o “pensar o fazer”. No mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas (de 2004 a 2006) na Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha pesquisa de Análise Fílmica, investi-guei os modos e maneiras do melodrama do teatro Inglês e Francês do final do século XXI; a passagem do melodrama teatral aos primeiros

melodramas cinematográficos (especialmente no cinema norte-americano); as especificidades dos melodramas das décadas de 1930 a 1950; o melodrama do início dos anos 2000; além de analisar a presença do gênero melodramático em três filmes de Lars Von Trier, batizados por ele como a “Trilogia do Coração de Ouro”: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000).

Na área do ensino, atuei como professora de disciplinas de roteiro, direção, atuação, teorias do audiovisual e teorias da comunicação em faculdades particulares, universidades federais e Institutos Técnicos, em Salvador/BA, Vitória/ES, Linhares/ES e Florianópolis/SC. Atualmente atuo como professora efetiva da cadeira de Direção Cinematográfica na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC).

DO OBJETO E DOS OBJETIVOS

É desta trajetória, da experiência rotineira do fazer, e do exercício cotidiano do pensar o cinema nacional nestes quase vinte anos, que emergem as questões e as hipóteses que ensejam este livro que investiga o conjunto das transformações que alteraram os espaços e os modos de participação de atores e atrizes no cinema brasileiro, tendo impulso a partir do período conhecido como Retomada do Cinema Nacional¹ e estabelecendo-se, mais firmemente, durante as duas primeiras décadas do século XXI. Ao longo das análises e da extensa coleta de dados, depoimentos e entrevistas que compõem este livro, aponto a natureza destas transformações. A hipótese que pretendo confirmar no decorrer do trabalho é a de que estas transformações instauraram novas relações de trabalho entre elenco, direção e os demais componentes da equipe fílmica e

¹ O Cinema da Retomada se refere ao “[...] ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas, e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor” (Marson, 2006, p. 11).

transformaram, significativamente, o quadro de participação de atores e atrizes nas decisões criativas durante a realização do filme, alterando, em última instância, os modos e maneiras de trabalho e criação das diretoras e diretores e o modo de construção da *mise en scène* fílmica no cinema brasileiro.

A hipótese inicial que desenvolvo ao longo do texto é a de que na raiz dessas transformações está a inclusão de atores e atrizes cinematográficos nos processos preparatórios característicos da fase de pré-produção fílmica.

Pretendo apresentar e argumentar que o cotidiano da realização cinematográfica no Brasil é historicamente marcado por um processo de dissociação do intérprete do resto da cadeia produtiva e, por consequência, de grande parte das decisões criativas. A linguagem da área de cinema nos dá o primeiro indício da existência de duas categorias de trabalho na realização de um filme: há a equipe e há o elenco. Para mim, durante a minha experiência como realizadora, a distinção no interior do jargão sempre foi curiosa e sintomática. Não estaria o elenco no interior da equipe? Por que a distinção? Como diretora e assistente de direção percebia, já nas minhas primeiras realizações em Vitória/ES, que a separação tinha lá suas utilidades nas planilhas que organizam o que há de mais precioso na criação e realização fílmica: o tempo e o espaço. Havia espaços separados para a equipe e o elenco dentro das planilhas de planejamento de produção porque seus tempos eram, em geral, diferentes. Enquanto a equipe preparava, o(a) ator/atriz ainda não chegara; enquanto a equipe continuava preparando, o(a) ator/atriz encontrava-se em maquiagem/figurino (sua “preparação” mais institucionalizada e reconhecida); enquanto a equipe terminava de preparar, o(a) ator/atriz esperava. Não havia no contexto das filmagens um espaço equânime de preparação para o elenco e para a equipe. Se essa disjunção ocorresse no momento das filmagens, durante o período de pré-produção eu podia observá-la ainda de modo mais evidente. Enquanto as subequipes de realização, como a direção de fotografia, a direção de arte, a produção, o som e a direção, organizavam listas, reuniam ferramentas e organizavam reuniões para pensar a *mise en scène* do filme por semanas ou meses a fio, os(as) atores/atrizes raramente estavam presentes junto ao resto

da equipe durante os processos preparatórios tão preñhes de decisões criativas que marcam o período de pré-produção. Mesmo o tempo destinado aos ensaios era significativamente menor se comparado aos do teatro ou, mesmo, ao tempo destinado à preparação do resto da equipe.

As razões que historicamente justificavam essa carência de tempo destinada aos ensaios eram variadas. Durante a minha experiência, observei algumas destas justificativas: falta de espaço²; falta de orçamento; questões logísticas e de deslocamento; e questões de agenda dos atores, atrizes, diretores e diretoras. Somada às questões de ordem prática, percebia durante a minha experiência como diretora e membro de equipes cinematográficas que havia se criado também uma cultura do não ensaio, como se a discrepância entre os tempos das preparações — institucionalizadas e sistemáticas — destinadas à equipe e ao elenco fosse próprio e inerente ao funcionamento da realização fílmica.

Entretanto, ao longo deste texto, argumento que o cinema nacional vem experimentando uma reviravolta, que toma impulso no final da década de 1990, especialmente a partir do contexto conhecido como *Retomada do Cinema Brasileiro*, e aprofunda-se nos anos 2000 e 2010, no que diz respeito à experiência da interpretação para cinema, à relação de atores e atrizes com os demais integrantes da equipe e ao espaço-tempo de criação consagrado aos atores e às atrizes no âmbito da realização do filme. De um cenário anterior no qual era comum deixar a entrada de atores e atrizes no filme para uma ou duas semanas antes das filmagens, promovendo um mínimo de ensaios possíveis, passamos a um novo contexto no qual as preparações exclusivas para o elenco são recorrentes e podem chegar a meses de antecedência. A quantidade de tempo disponível para os ensaios e as maneiras em que se dão as preparações

² No Brasil é mais comum o uso de “locações” do que estúdios como espaço de filmagens. O termo “locação” alude justamente à utilização de espaços pré-existentes na cidade e que são cedidos, por meio de locação ou empréstimo, por um determinado período para a realização das filmagens. O aluguel ou empréstimo destes múltiplos espaços de filmagem dificulta logística e financeiramente a estadia nestes espaços por um tempo maior. Nos casos em que as filmagens são realizadas em estúdios, estes espaços também são pagos, onerando da mesma forma estes orçamentos.

de atores e atrizes variam de acordo com as questões logísticas, artísticas e orçamentárias de cada projeto, mas observa-se que não só o tempo dedicado aos processos preparatórios aumentou, como a natureza destes processos vem se alterando progressivamente durante as duas primeiras décadas do século XXI, através da instituição de práticas laboratoriais que enfatizam o trabalho corpóreo, os jogos dramáticos e a improvisação, com o objetivo de estimular o desvelamento e a extrojeção em oposição a um cenário anterior em que, quando existia atenção prévia às filmagens dedicada ao trabalho de atores e atrizes, eram comuns os ensaios com uma preparação calcada no texto e na representação da personagem.

Pretendo demonstrar, ao longo deste livro, que a mudança de contexto e a renovada preocupação com a preparação atoral no cinema brasileiro, observadas a partir do cenário da *Retomada* e aprofundadas durante os anos 2000 e 2010, instauram novos modos de trabalho que redefinem: as relações entre os atores/atrizes e demais membros da equipe; os modos de criação do filme; e os espaços criativos dos atores/atrizes na criação fílmica.

JUSTIFICATIVA E LITERATURA

É importante apontar, contudo, que os fenômenos que descrevemos e analisamos neste livro são atuais, estão em progresso, são relativamente recentes e, como consequência, não contam, ainda, com uma vasta gama de estudos e registros.

A literatura acerca do trabalho do ator e da atriz de cinema no Brasil ainda é escassa, se comparada à literatura dedicada ao trabalho do ator e da atriz de teatro ou de outros campos do cinema como a fotografia, a direção e a produção.

Pedro Maciel Guimarães, professor do Departamento de Cinema e do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Unicamp (Universidade Estadual de Campinas) que pesquisa a relação entre diretores/diretoras, atores/atrizes e *mise en scène* fílmica no cinema brasileiro sob a perspectiva

do conceito de “ator-autor” desenvolvida inicialmente pelo teórico e biógrafo de estrelas de Hollywood Patrick McGilligan³, aponta que a investigação sobre os meandros e as especificidades do trabalho do ator e da atriz no cinema e dos modos de sua participação na construção da obra final ainda ocupam uma parte diminuta da literatura dedicada aos estudos cinematográficos:

Os estudos estéticos em torno do cinema nunca dão espaço suficiente para a análise do ator como elemento integrante da *mise en scène*, como se a relação desse profissional com o diretor e o que ele traz para o filme fosse menos importante do que os demais componentes formais da obra (Guimarães, 2012a, p. 2)

Nesse sentido, a dissertação de mestrado *A “voz” invisível do ator sobre o Cinema Brasileiro: a busca por discursos sobre formação e técnicas de interpretação e os relatos de Leona Cavalli e Matheus Nachtergaele*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Teatro

³ Segundo Guimarães, “O teórico e biógrafo de estrelas de Hollywood Patrick McGilligan forjou, em 1975, o conceito de ‘ator-autor’. Para falar das contribuições de James Cagney nos filmes em que ele aparecia unicamente como ator, McGilligan se pôs a investigar de que maneira a simples presença do ator ‘define a essência dos filmes’ (McGilligan, 1975, p. 33), impondo decisões estéticas ao diretor — escolha de certos tipos de plano, de um tipo determinado de personagem — e determinando, de maneira geral, a *mise en scène* de um plano, de uma sequência ou até de um filme inteiro. McGilligan analisa também de que maneira Cagney repetia uma série de elementos corporais de encarnação em todos os seus papéis, pouco importando o tipo de personagem, o tom do filme ou as preferências pessoais de um diretor. Segundo McGilligan, os trejeitos de Cagney contaminariam até mesmo seus parceiros de cena, pois, seus filmes, apesar de centrados em personagens durões e cruéis, traziam cenas em que ‘os gângsters parecem dançar’, seguindo a maneira leve e saltitante que Cagney tinha de emprestar movimento aos seus mafiosos. [...] McGilligan criou o conceito de ator-autor (*the actor as auteur*), mas não se preocupou em desenvolvê-lo nem em ampliá-lo a outros objetos de estudo. Na França, os conceitos de McGilligan tiveram sua mais ampla aplicação. Primeiramente, através da obra analítica de Luc Moullet, *Política dos atores*, sobre Cary Grant, Gary Cooper, John Wayne e James Stewart, e, mais tarde, através dos estudos do Grac, que tiveram o mérito de atualizar a discussão e ampliar as análises às atrizes (Catherine Deneuve, Audrey Hepburn) e aos intérpretes de outras gerações (Johnny Depp). [...] O conceito de ator-autor carece ainda de uma aplicação mais ampla e sistemática, o que inviabiliza que o consideremos como uma teoria plena” (2012b, p. 114-115).

da Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC), em 2011, pelo ator e diretor teatral Daniel Oliveira da Silva, nos dá uma dimensão qualitativa desta defasagem.

Daniel Oliveira da Silva realizou um levantamento virtual e presencial de 27 acervos de bibliotecas de instituições de ensino superior que ofereciam cursos de cinema em Curitiba, Florianópolis, Porto Alegre, Rio de Janeiro e São Paulo. A partir desta investigação, ele aponta que “os percentuais de materiais produzidos sobre atuação em cinema não alcançam mais do que 6% do material disponível sobre cinema” (Silva, 2012, p. 34). Ele ressalta, ainda, que em alguns casos, esse percentual é alcançado com reportagens de revistas e biografias: “[...] no caso da pesquisa virtual do acervo da UFF (Universidade Federal Fluminense), por exemplo, de um total de 94 títulos, 58 referem-se a entrevistas e reportagens sobre atores em revistas e 29 a biografias de grandes astros e estrelas, sendo que apenas 4 publicações são centradas em aspectos como técnica e formação de atores e atrizes no cinema” (Silva, 2012, p. 34-35).

Não obstante, os fenômenos que aqui descrevi nas páginas introdutórias desta investigação são observáveis e fazem parte do cotidiano daqueles que, como eu, participaram e/ou participam da realização cinematográfica brasileira a partir dos anos 1990 e, sobretudo, a partir dos anos 2000. A escassez de relatos e estudos não revela a ausência da experiência, mas, antes: o caráter recente e corrente dos eventos que ainda estão por se desvelar por completo, uma inclinação da imprensa por certos recortes temáticos e uma separação acadêmica histórica dos estudos cinematográficos e teatrais.

Apesar de constatar a escassez da literatura durante o levantamento de dados, a revisão da bibliografia disponível acerca do trabalho do ator/atriz no cinema nacional revelou algumas pesquisas que tratam, especificamente, das relações entre atores/atrizes e diretores/diretoras e dos processos preparatórios envolvendo o elenco. Destaco os trabalhos das pesquisadoras Nikita Paula (2001), Adriana Santos Vasconcelos (2010), Walmeri Ribeiro (2014) e Maria Alice Lucena de Gouveia (2016), as duas primeiras em suas dissertações de mestrado e as duas últimas em suas

teses de doutorado⁴. É interessante observar o protagonismo feminino nesse campo de estudo.

Nikita Paula é como assina a pesquisadora Ana Paula Barbosa Corrêa, graduada em Filosofia, técnica em Artes Cênicas pela UFMG (Universidade Federal de Minas Gerais), mestre em Artes/Cinema pela USP (Universidade de São Paulo) e especialista em Regulação da Atividade Cinematográfica e Audiovisual pela UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro). Atualmente (2021) atua como servidora pública federal no cargo de Especialista em Regulação da Atividade Cinematográfica e Audiovisual junto à ANCINE (Agência Nacional do Cinema).

Sua dissertação de mestrado, que traz o significativo título: *O vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas*, foi publicada em formato de livro em 2001, mas defendida em 1995, ainda bem no início do período conhecido como *Retomada*. Nesse trabalho, Nikita Paula busca dar um panorama da atividade de atores e atrizes cinematográficos naquele momento do cinema nacional, trazendo desde questionamentos sobre a linguagem cinematográfica e as “particularidades específicas da tela como a equação ator, estrela, fotogenia” (Silva *apud* Paula, 2001, p. 13), até análises da prática profissional de atores e atrizes do nosso cinema, das relações de mercado que regem estas práticas e das relações entre atores/atrizes e diretores/diretoras. No bojo das análises, toma como exemplo inclusive o, então recente, sucesso *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995), dirigido pela atriz e cineasta Carla Camurati, um dos filmes símbolos da *Retomada*.

Como forma de fundamentar sua pesquisa, Paula (2001) realiza uma extensa coleta de dados primários através de uma série de entrevistas com atores, atrizes, diretores, diretoras e profissionais ligados(as) à arte

⁴ Nikita Paula defende sua dissertação no ano de 1995 e publica o livro no ano de 2001. Walmeri Ribeiro defende sua tese em 2010 e publica o livro em 2014. No decorrer deste livro, utilizamos os livros publicados por essas pesquisadoras e seus respectivos anos de publicação. Achei importante, contudo, registrar, nesta nota, os anos de defesa dos trabalhos, tanto para facilitar o acesso às pesquisas originais, caso haja interesse, como para preservar os contextos sociais/políticos/econômicos e culturais dos quais os trabalhos tratam.

cinematográfica. Tendo completado sua pesquisa em 1995, o trabalho de Paula reflete vividamente o momento difícil pelo qual passava o cinema nacional como um todo. Nas palavras de Paula:

Se então a história do cinema brasileiro pôde contar com períodos de intensa atividade (tempos de Cinédia, Atlântida, de Vera Cruz etc.), em outros momentos (os modernos anos 70 e, especialmente, 80 e 90) a inapetência produtiva suscita entre os atores frequentes lamentos por causa da morte do cinema nacional e da impraticabilidade de se dedicar ao ofício como profissão. Principalmente nos períodos de escassez da produção, o cinema deixa de ser uma realidade alternativa para o ator e passa a ser uma eventualidade, espécie de cachê suplementar, com que não podem contar os compromissos financeiros do profissional. Quantos, por exemplo, como Anselmo Duarte, puderam dedicar-se à carreira no Brasil por um salário normal, um salário digno do exercício de uma profissão, que compensasse deixar um outro emprego pelo cinema? Ou, ainda, quantos tiveram a oportunidade de trabalhar e exercer esse ofício, que muitos querem, por vocação? Quer dizer: se ontem foi possível trabalhar no cinema brasileiro por dinheiro e por paixão, hoje, fazem-no por compaixão (Paula, 2001, p. 51-52).

Fica evidente, ainda, em seu trabalho o alijamento de atores e atrizes dos processos preparatórios cinematográficos naquele momento da realização fílmica no Brasil:

Hoje, a palavra *ensaio* praticamente inexistente no dicionário do cinema brasileiro. Menos porque reconheçam nele o desnecessário, mais para fazer barato, dada a eterna precariedade geral das produções. Apesar de encontrar-se, mesmo entre grandes diretores, a opinião de que ensaios em demasia roubam o *frescor da cena e do improviso* que consideram preciosos à interpretação cinematográfica. [...]Mas não será essa a opinião dos atores, de um modo geral. Para os atores, ao contrário, a falta de ensaios prejudica sensivelmente a qualidade da sua participação no filme. Queixam-se, sobretudo, de que normalmente se dispõe do tempo que for necessário para a preparação da luz, do som,

do cenário etc., mas quando chega a vez deles, atores, cobram-lhes a *imediate transformação num personagem* de quem mal conhecem o nome, a execução perfeita, acabada, de uma cena que não lhes deram a chance de preparar (Paula, 2001, p. 69).

Adriana Santos de Vasconcelos é atriz, cineasta, graduada pela UNB (Universidade Federal de Brasília) e mestre em Artes pela mesma universidade. Atua, ainda, nas áreas de direção, produção e roteiro na *Agridoce Filmes*, produtora que montou na cidade de Brasília/DF.

A dissertação de mestrado de Vasconcelos, *A relação de troca artístico criativa entre preparador de atores, ator e diretor, em Bicho de Sete Cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e *O Céu de Suely* de Karim Aïnouz (2006), defendida em 2010, foca no surgimento da função de preparador(a) de elenco no cinema nacional e nas relações tecidas, a partir daí, entre atores/atrizes, diretores/diretoras e preparadores/preparadoras de elenco.

Pensando especificamente na linguagem cinematográfica, observa-se como o diretor torna-se determinante no resultado final do trabalho do ator e vice-versa. Sendo assim, a relação de troca artístico-criativa entre ambos no processo de desenvolvimento do trabalho no cinema é de vital importância. Após décadas nas quais os atores eram dirigidos pelo diretor, pode-se observar o ingresso no cinema brasileiro de outro profissional que vem se juntar ao diretor e ao ator nessa relação de troca artístico-criativa, o preparador de atores. [...] Preparadores de atores são profissionais que atualmente exercem suas funções em vários filmes no Brasil, tornando-se um novo e importante personagem da direção de atores no cinema nacional contemporâneo (Vasconcelos, 2010, p. 14).

Apesar de abordar a questão da inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios da pré-produção quase que exclusivamente pelo viés da emergência da função do(a) preparador(a) de elenco e seus desdobramentos na mediação da relação entre atores/atrizes e diretores/diretoras, o trabalho de Vasconcelos abarca diferentes perspectivas sobre a função do(a) preparador(a) e suas relações de trabalho dentro do filme.

A pesquisa tem, ainda, o mérito de uma ampla coleta de dados primários através de entrevistas com atores/atrizes, diretores/diretoras, preparadores/preparadoras de elenco, e profissionais ligados(as) à atividade cinematográfica, além de uma busca minuciosa por entrevistas publicadas em periódicos, revistas e material online. Dois estudos de caso dos filmes que dão título ao trabalho ajudam a alinhar suas considerações sobre as relações entre atores/atrizes, diretores/diretoras e preparadores/preparadoras de elenco.

Walmeri Ribeiro é atriz e artista-pesquisadora com pós-doutorado no departamento de Fine Arts da Concordia University (Canadá), mestre em Artes pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) e professora efetiva do Departamento de Artes e Estudos Culturais da UFF (Universidade Federal Fluminense). Entre 2013 e 2017, atuou como professora do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFC (Universidade Federal do Ceará), o qual coordenou entre 2012 e 2014. É, ainda, coordenadora do Laboratório de Pesquisa Territórios Sensíveis (UFF/CNPQ), no qual investiga as contribuições da performance para a chamada *Era do Antropoceno*. É autora do livro *Poéticas do ator no cinema brasileiro* (2014) e coorganizadora dos livros: *Das Artes e seus Territórios Sensíveis* (2014) e *Das Artes e seus Percursos Sensíveis* (2016), além de contar com vários artigos publicados em periódicos no Brasil e no exterior.

Sua tese de doutorado, *Poéticas do ator no audiovisual: o ator cocriador na produção brasileira contemporânea*, foi publicada em formato de livro em 2014, mas defendida em 2010 pela PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo) sob a orientação do Professor Arlindo Machado. No percurso de sua pesquisa, Ribeiro lança mão do conceito de *ator cocriador*, para demarcar novos acessos, alcances e atribuições do trabalho atoral cinematográfico, bem como balizar as novas configurações das relações entre equipe, elenco e *mise en scène* fílmica no cinema brasileiro. Como ferramentas desse novo *modus operandi*, ela destaca: a criação colaborativa como forma de “romper com a organização hierárquica, propondo a horizontalidade nas relações criativas e a preservação da individualidade

de cada artista” (Ribeiro, 2014, p. 43); a prática improvisacional como maneira de estimular a obra tecida aos poucos, de forma processual e mediante estímulos que desejam promover o desvelamento e a extrojeção; e os laboratórios de criação “como um espaço de investigação e experimentação, com um objetivo preestabelecido: o desenvolvimento de uma obra” (*ibidem*, p. 38). Um espaço onde “a preparação do ator configura-se como um dispositivo para estimular a emergência de uma ação criadora” (*ibidem*, p. 38).

Em sua tese, Ribeiro debruça-se sobre o trabalho de atuação no cinema brasileiro, mas o faz lançando um olhar aguçado sobre processos, modos e maneiras da realização cinematográfica contemporânea, focando nas relações entre os entes realizadores e nos meandros da realização. Para ela: “Propor um olhar sobre a dramaturgia do corpo, sobre a relação de cocriação do ator com a obra, é, portanto, discutir processos éticos e estéticos da criação cinematográfica” (Ribeiro, 2014, p. 35).

Como forma de fundamentar seu trabalho, Ribeiro, assim como as pesquisadoras que a precederam, entrevista atores/atrizes, diretores/diretoras, preparadores/preparadoras de elenco e analisa os processos preparatórios dos filmes e seriados: *Lavoura Arcaica* (2001), *A Pedra do Reino* (2007), *Capitu* (2008), *O Céu de Suely* (2006), *Contra Todos* (2004) e *Crime Delicado* (2006).

Maria Alice Lucena de Gouveia é doutora em Comunicação e Semiótica na PUC-SP (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo), onde desenvolveu uma pesquisa sobre a preparação do ator/atriz no cinema pernambucano contemporâneo, sob orientação de Cecília de Almeida Salles. Professora Assistente da UFP (Universidade Federal de Pernambuco), do Centro de Artes e Comunicação, leciona cadeiras de Direção, Montagem e Finalização no curso de Cinema e Audiovisual. Possui graduação em Jornalismo pela Unicap (Universidade Católica de Pernambuco), especialização em Estudos Cinematográficos pela Unicamp (Universidade Estadual de Campinas), curso técnico de direção em cinema pela NYFA (New York Film Academy) e conhecimentos avançados em montagem em diversas plataformas. É mestre em Comunicação pela UFPE (Universidade Federal de Pernambuco), além de ter experiência na área de direção e direção de atores e atrizes, tendo realizado diversos curtas-metragens.

A tese doutoral de Maria Alice Lucena de Gouveia, *A construção da atuação no cinema: um estudo a partir das experiências dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes*, surge, segundo ela própria relata no resumo de sua pesquisa, da “necessidade de entender o processo de preparação do ator no cinema pernambucano a partir da sua desconstrução” (Gouveia, 2016). Para tanto, ela toma como objeto de estudo o trabalho dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes nos filmes: *Febre do Rato* (2011), do diretor Cláudio Assis; *Tatuagem* (2013), do diretor Hilton Lacerda; *O Som ao Redor* (2013), de Kléber Mendonça; *Histórias da Eternidade* (2014), de Camilo Cavalcante; *Era uma vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes; e *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz.

A pesquisa de Gouveia, diferentemente das investigações de Adriana Vasconcelos e Walmeri Ribeiro, não tem como foco central os novos modos e maneiras da preparação atoral no Brasil. Seu objetivo é investigar o trabalho do(a) ator/atriz no cinema pernambucano, cinema este que figura na vanguarda criativa dos anos 2000 e 2010. Os relatos da criação atoral centrada no corpo e da criação fílmica apoiada em redes colaborativas surgem espontaneamente e mesclam-se a outros menos heterodoxos, contribuindo com *insights* valiosos sobre a dialogia entre: o planejamento, a condução diretiva e a montagem minuciosa do quebra-cabeça de mil partes tão inextricável ao fazer fílmico e, por outro lado, a abertura ao devir, ao imprevisto, à criação em rede.

A pesquisa de Gouveia tem, ainda, o mérito, assim como as de suas predecessoras, da coleta de dados primários mediante entrevistas. Chama a atenção, contudo, a abertura ao depoimento de outros agentes — que não apenas diretores(as), preparadores(as) e atores/atrizes — como diretores(as) de fotografia e continuístas. Assim, Gouveia valoriza o caráter colaborativo da criação e abre espaço para a narrativa das trocas constituídas no bojo da *práxis fílmica*.

Ler o trabalho de Nikita Paula (dissertação defendida em 1995) e, na sequência, ler os trabalhos de Adriana Vasconcelos e Walmeri Ribeiro (respectivamente dissertação e tese, ambas defendidas em 2010) é um exercício muito interessante e revelador de como nesse período de quinze anos se transformaram, tão nitidamente, os espaços, modos e maneiras

de participação de atores e atrizes; as relações de trabalho; e a criação da *mise en scène* na realização fílmica brasileira.

Se da pesquisa de Paula emerge um cinema nacional fragilizado, carente de recursos e que alija de maneira sistemática o trabalho atoral dos processos preparatórios da pré-produção, as pesquisas de Vasconcelos e Ribeiro já revelam um cinema posterior às muitas reformas que aconteceram durante o período da *Retomada* e no seu período imediatamente posterior (mais ou menos o final da década de 1990 e começo dos anos 2000) conhecido como *Pós-retomada*: um cinema mais estável e produtivo — embora ainda se debata com seus muitos desafios — que inclui atores e atrizes nos processos preparatórios e que desenvolve seus próprios modos e maneiras de fazê-lo. Pretendo argumentar, no decurso deste trabalho, que o *modus operandi* de preparação de atores e atrizes cinematográficos, no bojo da realização fílmica brasileira, possui características bastante próprias e singulares.

Este livro se arvora a refletir sobre as consequências do conjunto de transformações que vem ocorrendo: na atuação para cinema no Brasil, nos processos de produção fílmica, nas relações de trabalho nos filmes, na elaboração da *mise en scène* fílmica e nos espaços e modos de participação de atores e atrizes dentro dos filmes. Debrucemo-nos, então, sobre a metodologia e o referencial teórico que pretende dar suporte a tais reflexões.

METODOLOGIA, REFERENCIAL TEÓRICO E DIVISÃO DOS CAPÍTULOS

É significativo que todas as pesquisadoras supracitadas, em algum momento de seus trabalhos, indiquem a escassez da literatura dedicada à atuação no cinema brasileiro e optem metodologicamente em aliar a prospecção de entrevistas e depoimentos online, em revistas e periódicos, à coleta de dados primários através de entrevistas e depoimentos concedidos às pesquisadoras, além da revisão da literatura do campo. Esta autora beneficia-se dos depoimentos recolhidos por suas predecessoras e contribui, ela própria, com a coleta de alguns depoimentos.

Para esta pesquisa foram escolhidos os seguintes métodos de investigação: a coleta de dados primários — através de entrevistas qualitativas⁵ com atrizes/atores, diretoras/diretores e preparadoras/preparadores de elenco —; a coleta de dados secundários — através de entrevistas, matérias jornalísticas e registros de *making off* em jornais, revistas e periódicos impressos e digitais, bem como material audiovisual —; e a análise interpretativa dos dados coletados, bem como a revisão de literatura dos campos de cinema e teatro, além da literatura especificamente dedicada à atuação para cinema no Brasil.

Nos capítulos 1 e 2, discorro sobre a minha experiência como realizadora e professora de cinema, trazendo informações sobre o contexto histórico, social e mercadológico da produção cinematográfica brasileira a partir do final da década de 1990, partindo das minhas memórias e experiências, retomando o percurso pessoal e social que ensejou as questões que foram trabalhadas ao longo do livro.

Os entendimentos teóricos que embasam os relatos e reflexões que compõem esses capítulos circulam ao redor do conceito de *autoetnografia*, palavra que vem do grego: auto (self = “em si mesmo”), ethnos (nação = no sentido de “um povo ou grupo de pertencimento”) e grapho (escrever = “a forma de construção da escrita”) (Santos, 2017, p. 218) e valoriza a dimensão sociocultural dos acontecimentos estudados.

⁵ Segundo Adriano Holanda: “A abordagem qualitativa propõe-se a elucidar e conhecer os complexos processos de constituição da subjetividade, diferentemente dos pressupostos ‘quantitativos’ de predição, descrição e controle” (Holanda, 2006, p. 364). Conforme o autor, definiríamos a investigação qualitativa a partir de dois elementos distintivos: “1) Pela inclusão da subjetividade no próprio ato de investigar — tanto a do sujeito do pesquisador por um lado (como no caso da “pesquisa-participante” ou da pesquisa “heurística”), como a do sujeito pesquisado, pelo reconhecimento de sua alteridade (como no caso da pesquisa “empírico-fenomenológica”); 2) Por uma visão de abrangência do fenômeno pesquisado, realçando a sua circunscrição junto aos demais fenômenos — sociais, culturais, econômicos, quando for o caso (como na pesquisa “hermenêutica”, por exemplo)” (Holanda, 2006, p. 364).

Assim, segundo o antropólogo francês François Laplantine (1996, p. 149), entende-se que “provém de uma ruptura inicial em relação a qualquer modo de conhecimento abstrato e especulativo, isto é, que não estaria baseado na observação direta dos comportamentos sociais a partir de uma relação humana” (Laplantine *apud* Santos; Biancalana, 2017, p. 85).

O entendimento de Laplantine e Alves dialoga com o meu na medida em que me proponho a investigar cientificamente algo que vivi e vivo, um contexto social do qual faço parte. A observação direta não tem sido, por tanto, para mim, uma escolha. Observo porque vivo, porque experiencio, porque faço parte do contexto social e mercadológico que pretendo investigar.

Assim sendo, a *autoetnografia* vem ao meu auxílio na medida em que desconstrói o entendimento da imparcialidade do pesquisador. Assim como fazemos nós, os profissionais da comunicação — também amiúde implicados no mito da imparcialidade —, o pesquisador pauta, seleciona, organiza, enquadra. Esse processo seletivo que guia e direciona o olhar, tanto dos pesquisadores quanto dos leitores, coloca em xeque o papel de observador imparcial e distante do pesquisador, estabelecendo-o, também, como produtor de sentido. O sociólogo Silvio Matheus Alves Santos, Doutor pelo Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Universidade de São Paulo (USP) e atuante na linha de pesquisa *Mudança econômica e novas configurações das relações de trabalho/desigualdades, interseccionalidades e políticas de equidade*, aponta a relevância do conceito de *autoetnografia* no sentido de destacar o papel do pesquisador enquanto produtor de sentido:

Os autoetnógrafos reconhecem as inúmeras maneiras por meio das quais a experiência pessoal pode influenciar no processo de investigação. Por exemplo, um pesquisador decide quem, o quê, quando, onde e como a investigação provavelmente ocorrerá. O pesquisador (ou pesquisadora) também pode mudar nomes e lugares para proteção dos seus sujeitos da pesquisa, comprimir anos de pesquisa em um único texto, construir um estudo de uma forma pré-determinada, por exemplo, usando uma introdução,

revisão da literatura, seção de métodos, resultados e conclusão (Ellis; Adams; Bochner, 2011). Todavia, se alguns pesquisadores ainda assumem que a pesquisa pode ser feita a partir de uma posição neutra, impessoal e objetiva, outros reconhecem que tal suposição não é mais sustentável (Denzin; Lincoln, 2000) (Santos, 2017, p. 220).

Além disso, o prefixo “auto” faz referência a um olhar que se volta para si ao mesmo tempo que se volta para o outro. Assim, a *autoetnografia* apresenta-se como uma ferramenta útil para aqueles pesquisadores que se aventuram a investigar contextos socioculturais nos quais estão diretamente implicados. Camila Matzenauer dos Santos, mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais com ênfase em Arte e Cultura pela Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) e Gisela Reis Biancalana, professora doutora do curso de Bacharelado em Dança e membro permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais na Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), apontam que:

Segundo os autores Cano e Opazo (2014, p. 149), o antropólogo Karl G. Heider foi um dos primeiros a utilizar o termo *autoetnografia* ao designar, em 1975, as descrições que o grupo humano o qual estudava fazia de sua própria cultura. Ainda de acordo com Cano e Opazo (2014, p. 149), David Hayano utilizou o mesmo termo em 1979 para referir-se “ao estudo da cultura a que o pesquisador pertence” (Santos; Biancalana, 2017, p. 85-86).

Enquadro-me nessa categoria: sou uma pesquisadora que, neste livro, aventurei-me a investigar um grupo humano e cultural ao qual pertencço. Assim, a *autoetnografia* se apresenta, a mim, como ferramenta útil, na medida em que percebe a memória e a experiência como fundação de um *locus* analítico e reflexivo. O relato do que “eu vi e vivi” como membro de determinado grupo não precisa ser suprimido em nome de uma alegada imparcialidade, serve, antes, como testemunho que traz informações que serão posteriormente analisadas em dialogia com a coleta de outros dados. As experiências e memórias ajudam, também, a balizar o lugar de onde aquele(a) pesquisador(a) fala:

Devido ao fato de valorizar a experiência do pesquisador sem desvincular suas impressões e intenções da pesquisa, compreende-se que elementos autobiográficos se fazem presentes no método autoetnográfico. Porém, é importante que haja diferenciação entre autobiografia e autoetnografia. Enquanto a primeira se restringe a descrever acontecimentos sobre aquele que escreve, a segunda insere um viés etnográfico, buscando relacionar o pessoal à cultura para o estudo e compreensão desta. [...] Fortin (2009, p. 83) contribui com esse pensamento quando inserido em universos artísticos ao entender que “a história pessoal deve se tornar o trampolim para uma compreensão maior”. [...] a experiência deve ser uma forma de potencializar a pesquisa, apresentando outras perspectivas sobre um tema (Santos; Biancalana, 2017, p. 87).

Por ser um referencial teórico que acolhe a subjetividade e busca mediar sua inevitabilidade, não é novidade o flerte entre as artes, a antropologia e, mais especificamente, a *autoetnografia*.

Relações entre artes performativas e antropologia não são novas. Como exemplos, pode-se citar Jerzy Grotowski, que desenvolveu estudos culturais com seus atores; Richard Schechner, que manteve forte parceria com o antropólogo Victor Turner, a partir da qual estabeleceu as bases de seus estudos da performance; Eugenio Barba, que cunhou o termo “antropologia teatral” devido a suas investidas nos saberes de culturas diversas; Jean-Marie Pradier, que, por sua vez, ancorou suas investigações naquilo que veio a chamar de etnocenologia, entre outros. [...] A partir da descrição acerca do método etnográfico, é possível encontrar vários elementos comuns e pertinentes para a pesquisa em artes. Entre eles, destacam-se a constante observação sobre si e o meio (que pode ser entendido como o espaço da criação, por exemplo), a valorização do processo, a presença das subjetividades e do sensível etc. Assim, pode-se apontar o método autoetnográfico como um caminho possível para a pesquisa em arte, a qual, segundo Sandra Rey (2002, p. 137), “requer de modo agudo o difícil exercício da razão e da sensibilidade” (Santos; Biancalana, 2017, p. 87).

Isso posto, nos capítulos 1 e 2 deste livro, trago algumas das minhas experiências e testemunhos de quase vinte anos de trajetória dedicados ao cinema, ao audiovisual, à comunicação e às artes. Faço isso como forma de estabelecer meu lugar de fala e observação e como ponto de partida para trazer informações que ensejarão análises, bem como contextualizar momentos sócio-culturais pelos quais passamos eu e o campo que me aventuro a investigar.

No capítulo 3, reflito sobre as tensões entre realidade, realismo e encenação no cinema e o papel dessas tensões na configuração de uma gramática e de uma práxis cinematográficas, na construção da continuidade espaçotemporal e no apagamento dos vestígios de produção. Introduzo, ainda, os conceitos de fotogenia e *star system* que balizarão algumas das discussões trazidas ao longo dos capítulos 4 e 5.

Nos capítulos 4 e 5, apresento um pouco da história e do mercado do cinema brasileiro desde a década de 1930 até a de 1990, a fim de trazer contexto e textura às reflexões e discutir questões como a formação de um *star system* e as construções imagéticas e temáticas que revolvem em torno de atores e atrizes do cinema brasileiro de cada época.

Somos seres históricos, como aponta Maria Lúcia de Arruda Aranha, filósofa pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP).

Somos seres históricos, já que nossas ações e pensamentos mudam no tempo, à medida que enfrentamos os problemas não só da vida pessoal, como também coletiva. É assim que produzimos a nós mesmos e a cultura a que pertencemos. Cada geração assimila a herança cultural dos antepassados e estabelece projetos de mudança. Ou seja, estamos inseridos no tempo: o presente não se esgota na ação que realiza, mas adquire sentido pelo passado e pelo futuro desejado. Pensar o passado, porém, não é um exercício de saudosismo, curiosidade ou erudição: o passado não está morto, porque nele se fundam as raízes do presente. Se resultamos desse devir, desse movimento incessante, é impossível pensar em uma natureza humana com características universais e eternas. Não há um conceito de “ser humano universal” que sirva de modelo em todos os tempos. Melhor seria nos referirmos à “condição humana” plasmada no conjunto das relações sociais,

sempre mutáveis. Não nos compreendemos fora de nossa prática social, porque esta, por sua vez, se encontra mergulhada em um contexto histórico-social concreto (Aranha, 2006, p. 6)

Assim sendo, acredito que o contexto no qual se desenrolam as relações de trabalho e de distribuição do capital; a construção de *star systems*; e a reflexão sobre como, onde, por quem e em que cenário são gestadas as obras seja útil para se refletir os modos e maneiras da atuação no cinema brasileiro e da inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção fílmica e seus desdobramentos na construção da *mise en scène* a partir de uma perspectiva de criação colaborativa e em rede.

Nesse sentido, filio-me ao sociólogo Pierre Bourdieu e sua perspectiva de “pôr em jogo as coisas teóricas”.

Para Bourdieu, no social tudo é relacional. As implicações desse postulado teórico da sociologia bourdiana têm sido valiosas na medida em que coloca o pesquisador em condições de perceber com maior rigor as características específicas dos objetos de estudo. Nessa lógica, o enquadramento do objeto é produzido de forma a permitir perceber sua posição relativa no conjunto de objetos semelhantes, o que possibilita avaliar, de forma mais acurada, o seu sentido (valor, significado, pertinência) em uma determinada configuração do social (Brandão, 2010, p. 229).

Os conceitos de campos, *habitus* e os tipos de capitais que habilitam os agentes para o jogo social também ajudam a guiar nosso olhar nessa investigação.

É em *Questões de Sociologia* (1983) que Bourdieu desenvolve mais amplamente o conceito de campo, definindo-o como um espaço social, isto é, um sistema de posições diferenciais que confere, aos agentes individuais ou coletivos que o ocupam, papéis e *status* diversos. Cada campo específico, seja ele da religião, da política, da cultura, ou das relações familiares possuem leis de funcionamento próprias e, ao mesmo tempo, participa de mecanismos que são universais, isto é, comum a todos os campos. Esses espaços

sociais que o autor chama de “campo” seriam sistemas específicos de relações objetivas que podem ser de aliança, de concorrência ou de cooperação entre posições diferenciadas socialmente definidas, completamente independentes da existência física dos agentes que as ocupam. É a lógica estrutural de cada campo e a maneira como essas estruturas funcionam que, se impõem aos agentes como disposições duráveis e, são interiorizadas em forma de *habitus*. Portanto é a partir das posições ocupadas pelos indivíduos em cada espaço social específico que suas ações devem ser entendidas (Trigo, 1998, p. 49).

Assim sendo, Bourdieu estrutura o conceito de campo enquanto *locus* onde ocorrem as disputas de poder, de manutenção ou quebra do *status quo* vigente, e onde operam o movimento dos agentes. Os movimentos internos de cada campo compõem microcosmos no interior do tecido social.

Dotados de mecanismos próprios, os campos possuem propriedades que lhes são particulares, existindo os mais variados tipos, como o campo da moda, o da religião, o da política, o da literatura, o das artes e o da ciência. Todos eles se tornam microcosmos autônomos no interior do mundo social (Thirycherques, 2006). A estrutura do campo é como um constante jogo, no qual, cientes das regras estabelecidas, os agentes participam, disputando posições e lucros específicos (Araujo; Alves; Cruz, 2009, p. 35).

Sobre as disputas de poder no interior dos campos, Bourdieu comenta:

[...] alguns perguntar-se-ão onde está ele, quem o detém (*Who governs?*), outros se ele vem de cima ou de baixo etc. [...] É para romper com este modo de pensamento [...] que empregarei o termo campo de poder, entendendo por tal as relações de forças entre as posições sociais que garantem aos seus ocupantes um quantum suficiente de força social — ou de capital — de modo a que estes tenham a possibilidade de entrar nas lutas pelo monopólio do poder, entre as quais possuem uma dimensão capital as que têm por finalidade a definição da forma legítima do poder [...] (Bourdieu *apud* Teixeira; Moreira; Castro, 2011, p. 117).

Operando dessa forma, Bourdieu conceitua o poder não como “algo passível de ser possuído, mas fruto das relações entre as posições sociais, em função do capital” (Bourdieu *apud* Teixeira; Moreira; Castro, 2011, p. 117).

[...] é um poder invisível, o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo que o exercem, é um poder quase mágico, que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força física ou econômica, só se exerce se for reconhecido, ou seja, ignorado como arbitrário (*ibidem*, p. 117).

A movimentação histórica dos agentes no interior dos campos cria os *Habitus*, que ele define como: “um saber agir aprendido pelo agente na sua inserção em determinado campo” (Brandão, 2010, p. 230).

Bourdieu (1979) chama a atenção para a indissociável relação entre os campos e os *habitus*. [...] Cada campo, estruturado diferencialmente de forma relativamente autônoma em relação a outros, define-se por uma lógica particular de funcionamento, que estrutura as diversas interações que nele ocorrem, definindo objetivos específicos a serem alcançados para que os agentes possam manter ou incrementar suas posições relativas na luta concorrencial naquele espaço (*ibidem*, p. 230-231).

Alvo de críticas, o conceito de *habitus* é, por vezes, acusado de aprisionar o comportamento social numa reprodução mecânica e inevitável. O que Bourdieu procura fazer, contudo, em meu entendimento, é escapar do viés intelectualista, “marcar uma ruptura com a filosofia intelectualista da ação, que se fundava no pressuposto do caráter racional de toda a ação verdadeiramente humana” (Brandão, 2010, p. 230). A intencionalidade da ação cede lugar, na visão desse sociólogo, para uma ação instintiva, calcada no aprendizado proporcionado pela vivência prática e cotidiana no interior do campo.

Consequentemente ele priorizou a análise das razões práticas, aquelas que do seu ponto de vista são as mais frequentes na vida social: as que incorporadas socialmente permitem aos agentes agir segundo o “senso do jogo”, ou seja, agir no espaço social (sociedade) de acordo com as regras do jogo social (que podem variar segundo os diferentes campos) sem necessidade de, a cada momento, recorrer à razão para decidir o que fazer. Ao focalizar em sua sociologia as razões práticas, o autor não nega a ação racional, mas simplesmente enfatiza o peso das razões práticas geradas pelo *habitus* na vida social: “O *habitus* é um operador de racionalidade, mas de uma racionalidade prática, imanente a um sistema histórico de relações sociais e, portanto, transcendente ao indivíduo” (Bourdieu; Wacquant, 1992, p. 26). [...] As “estruturas” do campo são importantes na formação do *habitus*, mas a ação dos agentes não é completamente determinada por elas. Bourdieu assinala o “sentido do jogo” nas ações sociais: ao jogar, os agentes desenvolvem a capacidade de responder às exigências das regras do campo em que estão inseridos; mas as jogadas cobrem apenas um elenco de alternativas, passíveis de serem ampliadas pela possibilidade das improvisações regradas geradas pelos *habitus* (Brandão, 2010, p. 230-231).

Como operadores do jogo social aparecem os tipos de capital, que serão acionados pelos agentes em sua vivência cotidiana do campo a partir do *habitus*. São eles:

Capital econômico: formado pelos fatores de produção (terra, fábrica e trabalho) e de recursos econômicos (renda, patrimônio, bens materiais); Capital cultural: formado pelo conjunto das qualificações intelectuais, como títulos, talentos; Capital social: formado pela rede de relações de interconhecimento e conhecimento mútuo, como círculo de amigos, colegas da faculdade; Capital simbólico: relaciona-se ao conjunto de rituais de honra e reconhecimento, ou seja, trata-se do reconhecimento dos capitais anteriores segundo sua importância em cada campo. São essas formas de capital que estruturam o espaço social, e por isso ele se torna diferenciado e hierarquizado, devido à desigual distribuição de capitais. Essa diferenciação acontece em duas

dimensões: na primeira, é de acordo com o volume global do capital; na segunda dimensão, é de acordo com a composição do capital (Bourdieu *apud* Teixeira; Moreira; Castro, 2011, p. 119)

O entendimento das diferentes esferas de competências, saberes e posses embutidas na conceituação dos capitais específicos amplia o entendimento do jogo social e nos fornece um horizonte interessante de análise do campo cultural e, mais especificamente, do campo audiovisual, um campo, por si só, já tão relacional e polisêmico, trazendo elementos — tanto estéticos e narrativos quanto no *modus operandi* — de outras artes, de culturas variadas e dos mercados nos quais estejam inseridos.

Acredito que, aliado à ideia de criação em rede, os conceitos Bourdianos nos ofereçam um referencial útil. Não os utilizaremos como operadores de análise, mas antes como referencial teórico, um guia do olhar, no sentido que nos ajudam a compreender o social como relacional e em constante movimento.

Os capítulos 6 e 7 tratarão, mais especificamente, da inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção cinematográfica. Este livro compartilha do entendimento da pesquisadora Walmeri Ribeiro que percebe, nos processos contemporâneos de inclusão de atores e atrizes, o viés da *criação colaborativa* e redes de criação que dialogam e se retroalimentam. Os conceitos de *work in progress* e de *criação colaborativa* trazidos por Ribeiro são, certamente, um norteador de olhar nesses capítulos. Sobre o *work in progress* Ribeiro comenta trazendo a definição de Renato Cohen:

Segundo Renato Cohen (1998, p.21), conceitualmente a expressão *work in process* traz a noção de trabalho e de processo. No trabalho acumulam-se dois momentos, a obra acabada (produto) e o percurso (obra em feitura). Já o processo, como conceito ligado à filosofia hegeliana e suas noções de ciclo, progressão e reversão, implica na iteratividade, permeação, risco (de o processo não se fechar). Estabelecendo uma linguagem enquanto percurso e obra gestada, finalizada nesta trajetória (Ribeiro, 2014, p. 75).

Quanto ao termo *criação colaborativa* Ribeiro define:

O termo “processo de criação colaborativo” é empregado para nomear uma prática coletiva, na qual a criação se estabelece a partir do diálogo entre os criadores envolvidos. [...] Bastante difundido nas artes cênicas, este processo rompe com a organização hierárquica, propondo a horizontalidade nas relações criativas e a preservação da individualidade de cada artista. Segundo a diretora Annabel Arden do grupo inglês *Complicité* (apud Romano, 2008, p. 99), “O processo colaborativo exige tempo, confiança, paciência, disponibilidade, concentração e criatividade”. Realizadas de forma processual, as obras desenvolvidas colaborativamente dificilmente podem ser separadas de seu processo de criação, pois são obras em constante movimento, nas quais o jogo e a improvisação atravessam a etapa de criação e se imprimem na obra, seja para o palco ou para as telas (Ribeiro, 2014, p. 43).

Busco trazer, contudo, pontos de vistas variados sobre o tema. Para isso, conto com diversos depoimentos dos(as) agentes envolvidos na feitura fílmica, especialmente atores, atrizes, diretores(as) e preparadores(as) de elenco, a partir da minha própria coleta de dados primários e da revisão e seleção dos depoimentos colhidos pelas pesquisadoras que me precederam na investigação dos meandros da atuação cinematográfica brasileira: Nikita Paula (2001), Adriana Santos Vasconcelos (2010), Walmeri Ribeiro (2014) e Maria Alice Lucena de Gouveia (2016).

Seguem-se, então, as considerações finais nas quais retrocedo brevemente sobre o trabalho escrito e aponto caminhos de investigações futuras.

Finalizo esta introdução enfatizando que esta investigação usa uma metodologia mista que se funda na revisão de literatura, coleta e análise de dados primários e secundários. Entendemos, ainda, que uma pesquisa que se ancore fortemente na coleta de dados primários e secundários por meio, especialmente, de entrevistas e depoimentos de profissionais ligados à realização cinematográfica é uma pesquisa que leva em consideração a experiência e a memória como forma de registro histórico e produção de sentido.

1

OS ANOS DE MINHA FORMAÇÃO

“O que é isso?” Ela [Sylvia] pergunta, escrevendo a palavra autoetnografia em seu bloco de notas e olhando para mim. “Eu começo com a minha vida pessoal. Eu presto atenção aos meus sentimentos físicos, pensamentos e emoções. Eu uso o que eu chamo de introspecção sociológica sistemática e recordação emocional para tentar entender uma experiência que eu vivi. Então, eu escrevo minha experiência como uma história. Ao explorar uma vida particular, eu espero compreender um modo de vida, como diz Reed-Danahay.” “Quem?” Ela pergunta, com a caneta suspensa no ar. “Reed-Danahay é uma antropóloga que escreveu um livro sobre autoetnografia.” “Como faço para obter uma cópia?” [Carolyn diz]. Não se preocupe com isso ainda. Há muito tempo para ler sobre autoetnografia. Eu quero que você experimente a autoetnografia em primeiro lugar.

Excerto de uma conversa de Sylvia Smith, uma estudante de doutorado em psicologia, com Carolyn Ellis sobre uma possível orientação (Ellis; Bochner *apud* Santos, 2017, p. 217-218).

Acredito que a minha relação com o cinema comece, como a de tantos outros, como expectadora: no fascínio da sala escura, no imaginário infantil da televisão, na experiência primeira das histórias e fábulas. Mas, a minha aproximação com o fazer e com o pensar cinematográfico certamente inicia com o meu ingresso na universidade. Não exatamente pelo estudo da área de interesse, porque isso a minha cidade não tinha, mas a partir do encontro com a comunicação e com meus pares.

Naquele momento, em 1995, existiam apenas quatro cursos de graduação em cinema e/ou audiovisual em instituições públicas no Brasil, eram elas: a USP (Universidade Estadual de São Paulo), cujo curso de cinema foi

fundado em 1966; a UFF (Universidade Federal Fluminense), localizada em Niterói, com curso de cinema fundado em 1968; a FAAP (Fundação Armando Alves Penteadó), com o curso de comunicação social (cinema), localizado em São Paulo, fundado em 1984; e a UFSCAR (Universidade Federal de São Carlos), com o curso de Imagem e Som fundado em 1996⁶. Essa realidade colocava como única saída de uma educação formal em cinema e/ou audiovisual para muitos(as) jovens brasileiros(as) uma mudança interestadual que nem sempre era possível.

Segundo o levantamento de dados primários realizado por esta pesquisa que mapeia os cursos universitários de audiovisual e cinema no Brasil, bem como seus anos de fundação, houve um aumento significativo da quantidade de cursos universitários de cinema e audiovisual ofertados no Brasil do final do século XX até as duas primeiras décadas do século XXI. Saímos de um cenário em que existiam apenas quatro graduações em cinema e audiovisual em 1996 para quarenta e seis graduações em cinema, audiovisual e áreas correlatas (como cinema de animação ou imagem e som, por exemplo) em 2019. Essas graduações são oferecidas tanto por universidades públicas quanto privadas, nas cinco regiões do país, embora com nítida preponderância da região Sudeste e defasagem da região Norte. Atualmente, em 2019, distribuem-se geograficamente da seguinte forma: a região Sudeste conta com vinte e dois cursos de graduação em cinema, audiovisual e áreas correlatas; a região Nordeste com dez; a região Sul com nove; a Centro-Oeste com quatro; e o Norte do país com apenas um curso oferecido em Belém/PA. Esse levantamento quantitativo nos aponta, qualitativamente, em duas direções: a profissionalização e a regionalização da formação em cinema/audiovisual no Brasil, de meados da década de 1990 até o final da década de 2010.

Naquele momento, em meados da década de 1990, Vitória, a capital do Espírito Santo, onde eu morava nos anos de minha própria formação, era uma dessas cidades onde a graduação em cinema não existia. Não que isso me fizesse falta ao fim e ao cabo do ensino médio. O cinema ainda

⁶ Os dados fazem parte de coleta e levantamento da própria pesquisa e estão disponíveis em anexo.

não era uma opção. Na verdade, nada era muito, no começo. Então, por exclusão, escolhi a comunicação. Ingressei no curso de Comunicação Social da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) em 1995 e descobri, ali, quase que imediatamente, o que eu queria ser antes de todas as coisas: comunicadora. Elegi como área de estudo a publicidade e propaganda e ainda no primeiro semestre descobri o audiovisual e o escolhi para a vida. Encontrei-o nas aulas de história da publicidade, na redação, nas aulas de fotografia, no desejo das imagens, nos debates nos corredores, no ativismo das salas de cineclubes, mas, principalmente, no encontro com meus pares. A falta de uma formação oficial, de uma graduação em cinema ou mesmo da existência de cursos livres em Vitória, só era possível de ser compensada em conjunto, e como muitos sofriam da mesma falta, era natural que nos agrupássemos. Éramos jovens oriundos de cursos de comunicação, direito, física etc., unidos aos cineastas mais experientes da, até então, diminuta classe cinematográfica capixaba: produtores, fotógrafos e cineclubistas que se agrupavam, mais ou menos, metodicamente, para estudar, praticar e militar em prol do audiovisual.

MILITÂNCIA E REGIONALISMO

Como abordaremos com mais profundidade no capítulo 5, a década de 1990 marcou os anos de morte e renascimento para o cinema brasileiro. No ano de 1990, quando da posse do presidente Fernando Collor de Melo, o governo federal extinguiu de uma só vez a Funarte (Fundação Nacional de Artes), a Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), a FCB (Fundação do Cinema Brasileiro) e o Concine (Conselho de Cinema).

No intuito de implantar uma política neoliberal em todos os setores produtivos, o governo de Fernando Collor ceifou de uma única vez toda a estrutura de sustentação que fomentava a cadeia produtiva do setor cinematográfico e vinha sendo responsável por uma produção quantitativa extensa nas décadas de 1970 e 1980. Os cortes foram feitos de supetão — inclusive com a quebra de contratos em vigência —, e a suposta passagem de um modelo altamente estatizado de produção e

distribuição a um modelo fundamentalmente centrado no financiamento privado não contou com nenhum tipo de política de transição, abrindo um grande abismo no setor produtivo do cinema brasileiro. Muitos cineastas ficaram desempregados ou mudaram de profissão, muitos filmes foram interrompidos na metade para não mais serem retomados e, conseqüentemente, a produção caiu drasticamente.

Aos poucos, a classe cinematográfica se organizou e conseguiu um maior diálogo com o governo federal, resultando em novos modos de financiamento e captação de recursos, o que impulsionou novamente a produção. Por isso, este período da história do cinema nacional é conhecido como a *Retomada do Cinema Brasileiro*, pois retoma-se uma produção que havia sido completamente paralisada.

Assim, ao longo da década de 1990, observa-se um momento de reorganização da classe cinematográfica. Era preciso não só reestabelecer o diálogo com o Estado e instituir o novo diálogo com a iniciativa privada, como dialogar entre os pares e pensar estratégias para essa nova realidade que se desenhava. Isso aconteceu, como bem apontam Marson (2006) e Ballerini (2012), tanto nos mercados onde já havia alguma regularidade na produção de cinema e vídeo e no aporte de verbas para estes fins, como nos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, quanto em outros estados do país. A retomada do Congresso Brasileiro de Cinema⁷, em sua terceira edição, realizada em julho de 2000, articulada no final da década de 1990; a profusão das ABD&C (Associação Brasileira de

⁷ “O Congresso Brasileiro de Cinema (CBC) é uma associação de entidades brasileiras da área do cinema e do audiovisual, fundada em 2000. Nos anos 1950, houve dois encontros nacionais da comunidade cinematográfica que se tornaram conhecidos como ‘Congressos Brasileiros de Cinema’, embora na época a denominação oficial tenha sido um pouco diferente. Meio século depois, quando um grupo de cineastas buscou retomar a ideia de um amplo encontro que pudesse encaminhar um consenso possível para o cinema do país, o nome escolhido foi este. A partir de 2000, o Congresso Brasileiro de Cinema tornou-se um encontro periódico (a princípio anual, em seguida bienal). No mesmo ano, foi decidida a criação de uma entidade estável, com sede, estatutos, diretoria e existência não restrita ao período dos encontros.” Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Congresso_Brasileiro_de_Cinema. Acesso em: 20 abr. 2019.

Documentaristas e Curta-metragistas)⁸ pelos estados e municípios do país; bem como o surgimento de inúmeras leis de incentivo municipais e estaduais — assuntos que serão abordados com maior profundidade no capítulo 5 — apontam no sentido de que a classe cinematográfica buscava não apenas se unir e se reestruturar, mas também estreitar os laços com os estados e municípios. Se na produção de longa-metragem os dados, ainda hoje, apontam a prevalência massiva dos estados do Rio de Janeiro e São Paulo, na década de 1990 que começa a ampliação da produção audiovisual, como um todo, nos outros estados da federação, incluindo aí os filmes de curtas e médias-metragens, documentários, audiovisual destinado à publicidade e conteúdo para a internet; a participação em festivais; a presença de cursos de graduação (conforme apontado pelo mapeamento supracitado); e a criação de leis estaduais e municipais de fomento.

Nos primeiros anos do governo Collor, no período compreendido entre o desmonte da política cinematográfica praticada até então e a organização da nova legislação para o cinema (entre 1990 e 1992), os municípios e estados brasileiros desenvolveram leis e criaram estímulos e incentivos à produção cinematográfica, preenchendo a lacuna deixada pelo Estado. Entraram em vigor as seguintes leis de incentivo fiscal para investimentos em projetos culturais nas cidades de: São Paulo, Vitória, Aracaju, Londrina, Goiânia e Rio de Janeiro, e nos estados de: Mato Grosso, Paraíba, Acre, Rio de Janeiro e Distrito Federal. [...] Essa legislação regional foi de grande importância para o cinema brasileiro da década de 90, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada, como veremos adiante. Além disso, a pulverização das leis e incentivos representou ainda um reflexo do período em que o campo cinematográfico esteve menos coeso e mais fluido, desunido.

⁸ A Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) é uma associação de cineastas do Brasil, com ênfase no gênero documentário, mas também aberta a realizadores de filmes de curta-metragem de ficção, de animação e experimentais, gêneros que fogem dos formatos mais comerciais.

As pressões ao governo federal, como já vimos, datam de meados de 1991, e só se concretizaram — através da nova legislação — no final de 1992. Nesse período os grupos de cineastas recorreram às administrações estaduais e municipais, numa postura não tão unida como classe, mais regionalista, e que contribuiu para delinear uma face do Cinema da Retomada: a diversidade regional (Marson, 2006, p. 51).

Todas estas questões serão retomadas e aprofundadas no capítulo 5, por ora, concentrarei esta exposição em meu testemunho como participante ativa de um circuito regional de produção no final dos anos 1990 e começo dos 2000, em plena *Retomada* e, portanto, inserida neste contexto.

Começarei pela formação. No Espírito Santo, em 1997, a Secretaria de Cultura do Estado do Espírito Santo (SECULT-ES) realizou um curso de formação livre no formato “filme-escola”. Esse formato de cursos de pequena ou média duração, geralmente de uma semana a dois meses, viabilizava uma rápida capacitação de jovens aspirantes a cineastas e videomakers ao mesmo tempo que gerava um produto, já que contavam com uma carga horária teórica inicial para uma mínima capacitação técnica e uma carga prática de realização fílmica. Neste curso foram convidados cineastas e profissionais de diversas áreas do cinema a ministrar disciplinas em módulos que cobrissem as áreas de especialidade da realização fílmica, como produção, arte, som, fotografia e direção, e, posteriormente, supervisionar os estudantes na realização de um filme de curta-metragem.

Participei deste filme-escola para o qual foram convidados os cineastas: Paulo Halm, responsável pelo módulo de Roteiro; Pedro Jorge de Castro, responsável pelo módulo de Direção; Jorge Monclair, módulo de Fotografia; e Tânia Lamarca, módulo de Produção. O convite para a supervisão das filmagens ficou a cargo dos estudantes que convidaram Paulo Halm para acompanhar a realização do filme de direção coletiva, filmado e finalizado em 16 mm, que recebeu o nome de *Labirintos Móveis* (1997). A coordenação ficou a cargo de Valentina Krupnova e Luiz Tadeu Teixeira, representantes da SECULT-ES (Osório, 2007).

O custeio foi viabilizado através de uma parceria entre a Secretaria do Audiovisual/MINC e o Governo do Estado do Espírito Santo⁹. Este modelo de parceria federal/estadual/municipal/privado através de leis de incentivo, de editais, entre outros arranjos, começa a se popularizar neste momento e ainda hoje é responsável, junto às coproduções internacionais, por viabilizar muitos dos filmes brasileiros¹⁰.

Esse filme-escola foi de extrema importância para o cinema capixaba produzido a partir da retomada, menos pela repercussão do filme e mais por ter possibilitado o encontro de cerca de vinte jovens que aspiravam a trabalhar com cinema em um circuito regional, de pequena tradição, e que se ressentiam, como tantos outros, da ruptura abrupta dos sistemas de financiamento público e do fim da Embrafilme (Empresa Brasileira de Filmes), do Concine (Conselho Nacional de Cinema) e da FCB (Fundação do Cinema Brasileiro) nos primeiros anos do governo do presidente Fernando Collor de Mello.

Outra questão importante desse tipo de curso de formação era a possibilidade de trabalharmos com a película. As produções em película eram caras e exigiam formação profissional, o que dificultava a nossa produção no Espírito Santo na década de 1990. Durante os meus primeiros anos (fim da década de 1990 e começo dos anos 2000), como profissional e estudante da atividade audiovisual, a divisão entre o vídeo e o cinema era ainda muito significativa. Recordo-me de que os festivais de cinema, em sua esmagadora maioria, recebiam os filmes para competição, tanto de longa como de curta-metragem, em película. Alguns deles até contavam com mostras competitivas de vídeo, mas para estas eram reservados horários e/ou locais alternativos e menos nobres. Já o circuito de exibição

⁹ Informação cedida pelo cineasta, ator e funcionário aposentado da SECULT-ES Luiz Tadeu Teixeira em conversa com a pesquisadora Virgínia Jorge.

¹⁰ Um exemplo de que as parcerias de fomento entre o governo federal e os estados e municípios são um modelo vigente que continua contribuindo para a viabilização da produção audiovisual é o programa “Brasil de Todas as Telas”, que em 2017 investiu R\$ 70 milhões em parceria com estados e prefeituras para produção audiovisual. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-de-todas-telas-investe-r-70-milh-es-em-parceria-com-estados-e-o>. Acesso em: 25 abr. 2019.

comercial contava apenas com projetores de película 35 mm em sua quase totalidade. Portanto, para obter alguma visibilidade concreta, os cineastas deveriam produzir em película e, preferencialmente, produzir e/ou finalizar em 35 mm, o que costumava não ser uma realidade fora do eixo Rio-São Paulo, tanto pelo reduzido aporte de verbas como pela ausência de formação específica. Por isso, os cursos livres de formação, especialmente os viabilizados pelo poder público e, portanto, acessíveis a todos e todas, eram tão fundamentais para a ampliação do acesso e da capacidade de produção em localidades onde não havia cursos de graduação específicos.

Outro encontro interessante que me recordo desta época (na segunda metade da década de 1990), e que acredito que possa refletir a realidade de outros jovens, aconteceu por ocasião da viagem para a realização da prova para a Escola de Cinema de Cuba. Para além dos cursos livres e dos poucos cursos de graduação espalhados pelo país, havia, anualmente, a prova para uma vaga nos cursos da Escola Internacional de Cinema e Televisão de San Antonio de los Baños (EICTV). Fundada como instituição não governamental em 1986 e localizada a 30 km de Havana, a EICTV transformou-se numa referência importante para cineastas de várias partes do mundo. Personagens ilustres do cinema internacional, como Francis Ford Coppola, Robert Redford, Costa Gavras, George Lucas, Fernando Solanas, Ruy Guerra, Alex Cox, Gabriele Salvatores, Steven Spielberg, entre muitos outros, fazem questão de visitar a escola, ministrar cursos de graça e até apresentar seus trabalhos inéditos no auditório da EICTV¹¹.

As provas para a EICTV, realizadas anualmente em Belo Horizonte, eram verdadeiros eventos com jovens de todo o país que almejavam uma vaga para estudar cinema em Cuba. Assim era também com nossos jovens aspirantes a cineastas de Vitória. Em 1997, um grupo de cerca de quinze jovens capixabas viajou a Belo Horizonte com este intento e, durante a viagem, conheceu outro grupo de jovens de São Paulo que movimentava na capital paulista um circuito de produção e exibição de

¹¹ Disponível em: <http://www.cuba-cursos.org/escola/um-pouco-de-historia/>. Acesso em: 25 abr. 2019.

filmes em formato *Super 8 mm*¹². A partir deste encontro, convidamos o grupo para ir a Vitória ministrar um minicurso de realização cinematográfica em bitola *Super 8 mm* no formato filme-escola como forma de nos aproximarmos um pouco mais do *modus operandi* da película. Esse curso foi produzido e ministrado por jovens cineastas e estudantes de cinema de Vitória e São Paulo e reuniu cerca de 15 jovens.

Foi a primeira vez que me ofereci para a direção, e ali nasceria o germe do meu primeiro curta-metragem: *De Amor e Bactérias, a Pequena História das Coisas Menores* (1999). Rodado em *Super 8 mm* e finalizado em *BetaCam*, era nosso ensaio da migração da película para o vídeo. Foi também o meu trabalho de conclusão do curso de Comunicação/Publicidade e Propaganda da UFES. Pré-produzido e filmado com recursos próprios, o curta foi finalizado com uma pequena quantia oriunda de lei de incentivo fiscal do município de Vitória, a Lei Rubem Braga.

A Lei Municipal nº 3.730, também conhecida como Lei Rubem Braga, foi promulgada em 1991 e faz parte do contexto dos estados e municípios que aprovaram leis regionais de incentivos fiscais para a realização, exibição e formação cinematográfica. Essa legislação regional que promovia o fomento da produção através da isenção fiscal gerava editais que seguiam um padrão: os(as) realizadores(as) faziam projetos e os inscreviam em editais lançados pelas secretarias de cultura dos estados ou municípios. Esses projetos eram, então, submetidos às comissões julgadoras formadas pelas secretarias. Uma vez selecionados os projetos, seus realizadores responsáveis deveriam procurar empresas que desejassem destinar o valor por elas devido em impostos àquele projeto. Uma vez conseguido o apoio da empresa, o realizador deveria apresentar a carta de aceite à

¹² “*Super-8* (ou *Super 8 mm*) é um formato cinematográfico desenvolvido nos anos 1960 e lançado no mercado em 1965 pela Kodak como um aperfeiçoamento do antigo formato 8 mm, mantendo a mesma bitola. O filme tem 8 milímetros de largura, exatamente o mesmo que o antigo padrão 8 mm, e também tem perfurações de apenas um lado, mas as suas perfurações são menores, permitindo um aumento na área de exposição da película, e portanto mais qualidade de imagem. O formato *Super-8* ainda reserva uma área, no lado oposto ao das perfurações, onde uma pista magnética permite a gravação sincronizada do som.” Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Super-8>. Acesso em: 26 abr. 2019.

secretaria de cultura que faria o repasse. A partir deste momento, o realizador passa a responder à secretaria de cultura que já havia definido em edital o modo de repasse e utilização do dinheiro, assim como o modelo da futura de prestação de contas.

O surgimento dessa legislação municipal e estadual dá ênfase à produção local e estimula a regionalização, impedindo que a totalidade dos estados e municípios da federação, em condições díspares de produção, tenham que competir pelos aportes federais como um único mecanismo de fomento. A conquista dessas legislações estaduais e municipais é mais um testemunho do momento de associação e ativismo que vivia a classe cinematográfica, ainda reagente ao desmonte promovido na era Collor. Neste sentido, a proliferação das ABD&C nos estados em que elas não existiam, seu fortalecimento onde já existiam e a instauração da ABD&C Nacional em 1993 podem nos indicar alguns dos caminhos dessa organização.

A Associação Brasileira de Documentaristas (ABD) foi criada em setembro de 1973, durante a segunda Jornada de Cinema da Bahia, que aconteceu em Salvador entre os dias 9 e 15 de setembro daquele ano, com o objetivo de defender os interesses dos documentaristas perante o governo federal, os estados e municípios, bem como promover encontros e discussões entre a classe. A entidade surge como uma associação de documentaristas, mas, aos poucos, aproxima-se de outros setores do audiovisual, historicamente menos contemplados nas relações com o governo e com o mercado, como os filmes de curta-metragem e animação. Em 1993, durante o Festival de São Paulo, o conselho nacional da ABD a relança como uma nova entidade nacional formada pelo conjunto das entidades regionais: “O novo estatuto previa a divisão do país em 5 regiões, a opção de participação de todas elas na diretoria e um mandato de 2 anos para os diretores”, conforme informação disponível no site da ABD Nacional.¹³

¹³ Disponível em: <https://abdnacionalbrasil.wordpress.com/about/>. Acesso em: 29 abr. 2019.

A partir do desmonte estrutural em 1990, a classe cinematográfica se agita e busca os meios de sua reorganização. O relançamento da ABD nacional em novos moldes fortalece a organização da classe, o entendimento da associação enquanto defensora do audiovisual como um todo, especialmente do audiovisual independente, e impulsiona o surgimento das ABD estaduais que vão se incorporando à ABD nacional: “em Goiás (provavelmente 1995), em Mato Grosso (provavelmente 1997), em Alagoas (provavelmente 1998), no Espírito Santo (14 de junho de 2000), no Rio Grande do Norte (13 de setembro de 2000), no Piauí (provavelmente 2001), em Tocantins (junho de 2002), em Sergipe (9 de janeiro de 2003), no Amazonas (2003). Com o surgimento das ABDs de Rondônia, Roraima, Acre e Amapá, entre 2004 e 2005, a Associação Brasileira de Documentaristas passou a estar representada em todas as unidades da Federação Brasileira”, conforme informação disponível em Wikipedia¹⁴. Ao longo de sua trajetória, e no intuito de representar outros setores do audiovisual, algumas ABD vão incorporando a letra C à sua sigla e passando a se chamar ABD&C (Associação Brasileira de Documentaristas e Curta-metragistas).

¹⁴ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Associa%C3%A7%C3%A3o_Brasileira_de_Documentaristas. Acesso em: 29 abr. 2019.

2

UM POUCO DA MINHA TRAJETÓRIA NA DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA E AS PERGUNTAS AO LONGO DO CAMINHO

Ao longo destes quase vinte anos dedicados a fazer e pensar o cinema, algumas questões relativas à atuação cinematográfica emergiram desde a minha primeira experiência como diretora: como selecionar atores e atrizes para filmes regionais de baixo orçamento? Uma vez selecionados(as), como prepará-los(as) para a atuação cinematográfica? Como solucionar a falta de atores e atrizes para papéis específicos? Como transcender a tirania das predeterminações de tipos fixos, classificações genéricas e fotogenia? Como adereçar as especificidades de atuação em cinema com atores e atrizes oriundos de experiências anteriores exclusivamente teatrais? Como auxiliar atores e atrizes em suas atuações? Qual a melhor relação custo-benefício entre atuação, ensaios e construção da *mise en scène*? Seriam testes a melhor maneira de selecionar atores e atrizes, e como conduzi-los? Qual o papel do roteiro na criação da *mise en scène*?

Estas perguntas retornaram inúmeras vezes ao longo da minha trajetória e sempre tentei respondê-las, com maior ou menor sucesso. Nas páginas seguintes, conto um pouco desta trajetória no intuito de compartilhar estas questões e algumas das estratégias que desenvolvi ou testemunhei ao longo do caminho para adereçá-las.

De Amor e Bactérias — a pequena história das coisas menores
(1999)

De Amor e Bactérias — a pequena história das coisas menores (1999), *Super 8 mm/Betacam*, 15 min., foi meu primeiro curta-metragem como diretora e meu Trabalho de Conclusão do Curso de Comunicação Social/ Publicidade e Propaganda na UFES. O filme conta a história de Augusto, um jovem enamorado de Inês que vai pela primeira vez à sua casa conhecer sua família. Durante a visita ele conhece a avó de Inês, uma senhora numa cadeira de rodas que a família exclui da refeição e das conversas. A partir desse encontro, Augusto conjectura sobre a solidão, as escolhas e os laços familiares que nos unem. Toda a história é narrada em *off*¹⁵ e em primeira pessoa por Augusto.

De amor e bactérias (1999) foi um trabalho produzido quase sem recursos. A pré-produção e as filmagens foram realizadas com pouquíssimo orçamento advindo de minhas economias pessoais, e para edição foram captados R\$ 1.200,00 (mil e duzentos reais) através da Lei Rubem Braga. As imagens foram captadas em formato *Super 8 mm* e editadas em vídeo. A opção pela captação em bitola *Super 8* foi a forma que encontrei de propiciar a mim e a minha equipe a experiência de filmar em película contando com tão poucos recursos financeiros.

Recrutei a maior parte do elenco entre amigos e familiares, que não tinham experiência prévia em atuação. As exceções ficavam por conta da atriz Edna Zampieri, que fazia a avó de Inês e atuava no teatro e na publicidade local, e de Ana Cristina Murta, intérprete de Inês, uma amiga e jovem atriz que atuava no teatro local. Neste caso, a opção por atores e atrizes sem experiência ou formação prévia se deu pela ausência total de recursos financeiros para a contratação de atores e atrizes profissionais.

¹⁵ Usa-se o termo *narração em off* quando ouve-se a voz de um personagem ou “narrador externo” concomitantemente às imagens reproduzidas. No caso da voz que narra ser de uma personagem do filme e esta personagem estar na cena em que acontece a narração, caracteriza-se a *narração em off* quando não houver sincronismo labial entre a voz que fala e a personagem em cena.

A introdução de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia nos filmes colocava como real e iminente a necessidade dos ensaios, tão negligenciados até então na realização filmica brasileira. Como éramos, a maior parte dos atores, atrizes e eu, ainda inexperientes, a necessidade dos ensaios não era questionada, e eles faziam parte da nossa rotina de pré-produção de maneira natural como forma de nos sentirmos à vontade e integrados ao filme. Nessa experiência, como em todas as posteriores que vivi, as atrizes e atores profissionais aderiram aos ensaios e se dedicaram criativamente, independentemente da sua experiência prévia.

No caso específico deste curta-metragem, uma particularidade narrativa facilitou a incorporação de atores e atrizes estreantes. A opção pela filmagem com uma câmera *Super 8* da década de 1970, e não sonora, colocava uma dificuldade técnica com relação à captação e montagem do som direto. Optei, então, pela solução criativa desse problema organizando a narrativa em um grande texto em *off* atribuído ao protagonista. Dessa forma, atores, atrizes e respectivos(as) personagens não falavam, apenas agiam. A ausência de diálogos acabou deixando os atores e as atrizes estreantes, bem como as duas atrizes, que vinham de experiências anteriores exclusiva ou majoritariamente teatrais, mais à vontade perante as câmeras.

De qualquer forma, a experiência de trabalhar com a mescla de atores e atrizes estreantes e experientes não só expôs a necessidade do ensaio, ainda nessa primeira experiência como diretora, como instigou, nesse primeiro momento, a minha curiosidade no sentido de experimentar os modos e maneiras de um ensaio para cinema.

Como não havia texto falado, e sim descrições de cenas que dialogavam com o texto *off*, trabalhávamos muito a partir do corpo e do improviso simples da cena, a partir do *agir* e do *ser*. Durante todo o tempo de ensaios, os atores e as atrizes sem experiência ou formação prévia e as atrizes já profissionais ensaiavam juntos e a partir do mesmo método.

Desde essa primeira experiência, procurei trazer para os ensaios as cenas que pudessem significar dificuldades reais para os atores e as atrizes, como cenas de sexo ou intimidade corporal, cenas de ação, de morte ou de demonstrações intensas de afeto, para citar alguns exemplos. Nesse filme

não havia propriamente cenas de sexo, mas havia um beijo entre Inês e Augusto que poderia trazer algum estranhamento para Flávio Pimentel, o intérprete de Augusto, um artista plástico que atuava pela primeira vez. Para cenas de intimidade, sempre procurei conversar primeiro com os atores e as atrizes e entender o quanto estavam confortáveis com aquelas cenas; minha regra era, e ainda é, deixá-los definir de que forma gostariam de realizar a cena, ainda que dentro de um contexto mínimo sugerido pelo roteiro. Percebi, desde esse primeiro momento, que o mero fato de se dar atenção a essas cenas, trazê-las para os ensaios e deixar atores e atrizes cientes da sua liberdade em definir seus caminhos deixa equipe e elenco mais à vontade, o set mais eficiente e as cenas mais funcionais.

Cenas de “ação”, incomuns, ou com animais também merecem atenção especial e devem ser trazidas para os ensaios desde o começo. No caso de *De Amor e Bactérias*, que flertava com o gênero Realismo Fantástico, tínhamos um pouco de tudo isso. Uma cena de difícil realização era aquela em que a atriz Edna Zampieri, naquele momento já com mais de sessenta anos, navegava no mar da baía de Vitória em cima de uma cadeira de rodas a bordo de uma pequena canoa em meio aos imensos navios que trafegavam todos os dias pelo porto de Vitória. Além de todas as dificuldades que a realização dessa cena já previa, havia ainda a dificuldade de ensaiá-la. Diante da impossibilidade do ensaio, conversei com a atriz previamente para saber do seu grau de conforto com aquela situação e lhe assegurei que haveria coletes salva-vidas escondidos dentro da canoa. Ela me disse que sabia nadar, que não tinha medo, que achava a cena muito bonita e que se sentia confortável com a ideia de fazê-la. Conversei também com a produção e pedi que se assegurassem da experiência do catraieiro que a conduziria. Por fim, antes das filmagens, nos reunimos na beira do cais e promovi uma conversa coletiva entre mim, a atriz, o catraieiro e o fotógrafo sobre como desenvolveríamos a cena e como agiríamos em caso de algum acidente ou ocorrência inesperada. No cais ficaram os membros da produção com outra canoa, a postos para qualquer eventualidade.

Havia também uma cena com animais (pintinhos e minhocas), que tínhamos certa dificuldade em ensaiar, uma vez que não os possuíamos previamente. A atriz Clarisse Rodrigues, minha irmã, que à época tinha

por volta de dezesseis anos, havia sido recrutada especificamente por ter dito que ficaria à vontade na cena em que a personagem manipulava minhocas vivas. Assim sendo, não precisei de longas conversas com Clarisse. Como era uma cena muito curta e relativamente simples, fizemos nossa preparação prévia momentos antes das filmagens. Na cena a personagem fazia um número de mágica no qual sacava pintinhos vivos das mangas da camisa. Treinamos o truque por algum tempo para que ela se familiarizasse com seus próprios movimentos e os movimentos dos animais. Neste set, ao contrário de experiências posteriores, não tive biólogos presentes, mas me certifiquei da segurança de trabalhar com os bichos, bem como de seu transporte e seu bem-estar.

Macabéia (1999)

Logo depois, ainda em 1999, fui convidada para codirigir um filme de curta-metragem em formato 16 mm: *Macabéia*, com roteiro de Erly Vieira Jr., atualmente professor do curso de Audiovisual da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). O curta era livremente inspirado no conto homônimo de Clarice Lispector e contava a história de Marluce, uma jovem suburbana que tem o sonho de subir na vida. Taxada pela tia que a criou como um fracasso, abandonada pelo namorado e desempregada, Marluce vê sua vida mudar quando recebe a carta de uma amiga, em viagem a Salvador, contendo as famosas fitinhas do Senhor do Bonfim e faz três pedidos: casar-se com Olímpio, o namorado que a trocara por outra; trabalhar no shopping; e perder essa “canseira”.

Como era, também, a primeira experiência de Erly como diretor, ele convidou a mim e o Lizandro Nunes, atualmente funcionário da TV Câmara da Assembleia Legislativa do Espírito Santo, para a codireção. *Macabéia* foi um filme importante no caminho da nossa geração de aspirantes a cineastas e profissionais do cinema no sentido de fortalecer os laços do grupo que se dispunha a realizar filmes autorais e/ou ficcionais a partir do período da *Retomada* em Vitória.

Esse curta-metragem, filmado e finalizado em película no formato Super 16 mm, foi inteiramente custeado com recursos oriundos da Lei

Rubem Braga. Viabilizar os filmes, no final da década de 1990, para nós, jovens cineastas de um circuito regional com pouca tradição, onde não havia formação profissional, a despeito de cursos livres escassos e esporádicos, era um duplo desafio. A questão não era, tão somente, como obter os recursos financeiros, mas também os recursos humanos. A falta de escolas de formação específica para o cinema/audiovisual e a ausência de mecanismos sistemáticos de fomento que permitisse uma constância na produção cinematográfica do Espírito Santo nas décadas anteriores não havia possibilitado o desenvolvimento de material humano suficiente para a retomada da atividade cinematográfica.

Neste sentido, a criação de leis de incentivo municipais e estaduais neste e em outros circuitos regionais, abria um caminho importante para a superação dessa defasagem formativa. Quer fosse por meio de curso de formação específica, quer fosse pela formação prática no interior da realização.

Em *Macabéia*, como em outros filmes que vieram logo a seguir, fazíamos da seguinte forma: nos inscrevamos em editais, éramos contemplados e, a partir da captação de recursos, convidávamos profissionais de outros estados, principalmente do eixo Rio-São Paulo para trabalhar em funções específicas em que ainda havia carência técnica, como a direção de fotografia e suas assistências; a elétrica; e o som. Como éramos um grupo relativamente pequeno no começo, um trabalhava no filme do outro, e em pouco tempo formamos um pequeno corpo técnico e já não precisávamos convidar profissionais de fora. Assim, nossa formação se dava na prática e mesclava a experiência trazida por esses professores informais e estratégias próprias que aos poucos desenvolvíamos e que atendiam nossas demandas locais.

Com relação à direção, era o primeiro filme dos três codiretores. Eu já vinha da experiência anterior em *De amor e Bactérias*, mas nem de longe se comparava à estrutura e ao tempo de preparação dedicado ao *Macabéia*. É importante dizer que, nesse momento em que os filmes eram feitos em película, um simples curta-metragem previa uma produção bem maior do que as compactas equipes atuais. Só para cuidar da câmera eram necessárias três pessoas: o fotógrafo, que geralmente operava a câmera,

e mais dois assistentes, além de equipe de iluminação e muita carga de luz acondicionada em caminhões baús para imprimir nos negativos, bem menos sensíveis do que as atuais câmeras digitais.

Como éramos três, naturalmente fomos nos dividindo pelas áreas com as quais tínhamos mais afinidade. Todas as decisões continuavam sendo tomadas em conjunto, mas, espontaneamente, acabávamos nos dedicando mais a certos campos de interesse. Assim, o Erly demonstrava grande preocupação e apreço pela direção de arte, o Lizandro interessava-se mais pela fotografia e iluminação e eu escolhi cuidar da preparação de atores e atrizes. Nossa protagonista era a atriz Janine Corrêa, que se entregou sobremaneira ao papel e à preparação. Lembro que Janine havia construído a personagem em detalhes no seu modo de andar, falar e olhar, observando uma moça que morava na rua de sua prima. Os modos e maneiras de existir da personagem estavam ali sendo vividos por Janine, bastava agora colocá-los em movimento. Logo, a preparação com ela se dava mais ao nível da cena, da especificidade, incorporando os trejeitos às ações, trabalhando as intenções, sentidos e sensações dos andares, falas e olhares no interior de cada cena. Trabalhávamos a curva dramática dentro de cada cena e das cenas dentro do filme.

Macabéia ganhou cinco prêmios, incluindo Melhor Filme, Melhor Roteiro e Melhor Atriz na categoria 16 mm no 28º Festival de Cinema de Gramado e Menção Honrosa no 34º Festival de Cinema de Brasília para a atriz Janine Corrêa. Fiquei especialmente feliz e orgulhosa com os prêmios arrematados por Janine, frutos de sua intensa dedicação ao filme e ao trabalho de preparação. Era nítida, durante todo o trabalho, a sua alegria em poder ensaiar e em ter o olhar da direção voltado para o elenco. Ela sorria e me chamava de “ensaiadeira”. Dizia-me: “Virgínia, você é a melhor ensaiadeira de atores que eu já tive”. Hoje penso que era porque, provavelmente, fui a primeira. Gosto do termo “ensaiadeira” e, ainda hoje, baliza muito do que penso a respeito dos processos preparatórios dedicados a atores e atrizes no cinema: dê a todos o seu tempo de planejamento e trabalho e terá de volta dedicação e empenho.

Desde essas primeiras experiências, me espantava o enorme abismo existente no cinema brasileiro entre o tempo de preparação destinado à

equipe e o tempo de preparação destinado ao elenco. Enquanto direção, fotografia, produção, arte e som contavam com semanas ou meses de preparação, dependendo do projeto, era comum que o elenco fosse convocado apenas para leituras de mesa esporádicas, quando muito. Para mim, pessoalmente, o ensaio se fazia sempre necessário, independentemente da experiência ou formação anterior dos atores e das atrizes convidados. Primeiro, porque eu achava imprescindível garantir-lhes a preparação para que ficassem à vontade no momento das filmagens e, segundo, porque, para mim, o planejamento da *mise en scène*, conhecido no cinema como decupagem¹⁶, só fazia sentido a partir do corpo. O mais comum, contudo, era que os(as) diretores(as) decupassem a partir de imperativos técnicos/operacionais, como espaço, luz e objetos de cena. Nunca decupei assim. Para convencer um produtor da necessidade de ensaios, dizia sempre: “se eu não ensaiar, não sei aonde vai a câmera”. Para a minha sorte, acredito que a minha intuição estivesse correta, pois, ao longo das próximas duas décadas (2000 e 2010), não apenas o ensaio se tornaria prática mais comum no cinema brasileiro, como também começaria a ser mais comum que ele se desse mais a partir do corpo e menos do texto e que os diretores e diretoras deixem influenciar suas *mise en scènes* pelo trabalho dos atores e das atrizes durante sua preparação.

¹⁶ A decupagem é o processo de dividir as cenas encontradas no roteiro em planos e definir enquadramentos e posicionamentos de câmera para filmá-los.

MINHAS EXPERIÊNCIAS “DENTRO DO EIXO”

Em 1999, tendo me graduado em Publicidade e Propaganda pela UFES, fui morar no Rio de Janeiro. Foi durante esse período que escrevi o roteiro do meu segundo curta-metragem: *No Princípio Era o Verbo* (2005).

Ainda durante esse período, tive o prazer de trabalhar com o ator e cineasta Hugo Carvana¹⁷, como estagiária de direção no filme *Apolônio Brasil, o Campeão da Alegria*, filmado em 2001 e lançado em 2003. Sob o comando direto da assistente de direção Luelane Corrêa, fiquei responsável por gerenciar a agenda de todo o elenco, principal e coadjuvante, cerca de trinta atores e atrizes. Esse filme foi uma experiência muito enriquecedora, que ajudou a moldar minha maneira de olhar para os atores e as atrizes. Apesar de estarmos em um momento em que os ensaios ainda não eram tão comuns, Carvana, até por ser ator, tinha esse olhar e esse cuidado especial para com os colegas. Como se tratava de um musical, havia uma preparação focada nas necessidades específicas, como cantar, tocar (ou fingir que tocava) algum instrumento, dançar etc. Além disso, tínhamos as tradicionais leituras de mesa seguidas pelo momento de “ficar em pé”, em que se ensaiavam os primeiros movimentos dos personagens. Apesar de não termos muito tempo destinado aos ensaios propriamente ditos, Carvana estava sempre disponível a receber os atores e as atrizes e a prepará-los nos momentos imediatamente anteriores às filmagens. É importante lembrar que este foi um diretor que, no momento da sua estreia, já havia atuado em mais de quarenta filmes, em especial nos

¹⁷ Hugo Carvana foi ator, roteirista, produtor e diretor de cinema e televisão brasileiro, nascido no dia 4 de junho de 1937. Marcado pelo jeito malandro e carioca da infância passada em Lins de Vasconcelos, era filho da costureira Alice Carvana de Castro e do comandante da Marinha Clóvis Heloy de Hollanda. Faleceu em 4 de outubro de 2014. Atuou em mais de cem filmes em quase sessenta anos de carreira e, de 1973 a 2009, produziu e dirigiu sete filmes, sendo que nos três últimos optou apenas pela direção. Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/hugo-carvana/>. Acesso em: 26 maio 2019.

filmes do *Cinema Novo*¹⁸ — um cinema marcado pelas idiossincrasias do conceito de *autoraldade*. Lembro-me de uma conversa entre Carvana e Luelane, presenciada por mim, que guardei na memória. Dizia ele: “aí, eu pegava aqueles roteiros do *Cinema Novo* e estava lá: a gaivota voa no céu, o sol brilha no horizonte, a onda do mar bate na areia, a gaivota continua seu vôo rumo ao sol, o personagem tal caminha... e eu dizia: ‘Puxa vida, até a gaivota aparece no texto mais do que eu’”. Ainda nessa conversa ele contou que um dos motivos pelos quais decidiu dirigir foi, justamente, para tentar dar mais protagonismo aos personagens, atores e atrizes. Sua atenção aos detalhes, seu acolhimento e sua criação de um ambiente em que atores e atrizes ficassem confortáveis e à vontade em seus personagens marcaram profundamente a minha maneira de entender a realização fílmica e a minha relação com atores e atrizes que tive o privilégio de dirigir. Ainda dessa experiência, trago do meu convívio com Luelane a confecção das planilhas¹⁹, a atenção aos detalhes, o cuidado com a execução e o planejamento do tempo necessário para uma boa assistência de direção, que uma vez incorporados à direção, facilitam o nosso trabalho e nos permitem o tempo e a tranquilidade de estarmos com nossos atores e atrizes.

¹⁸ Movimento cinematográfico surgido no Brasil, na segunda metade dos anos 1950, o Cinema Novo inaugura uma perspectiva crítica em relação ao cinema então produzido no Brasil, por estúdios como os da Vera Cruz. Seus diretores, críticos e teóricos procuraram contrapor novas ideias aos valores estéticos de uma cultura cinematográfica dominada por interesses industriais. Seus filmes inauguravam o que se chamava de “aventura da criação”. Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/cinema-novo>. Acesso em: 7 abr. 2020.

¹⁹ A realização fílmica baseia-se em planilhas confeccionadas pela assistência de direção e pelos demais chefes das subequipes a partir das demandas do filme, do roteiro e dos trabalhos das subequipes. Essas planilhas irão guiar e orientar: demandas de objetos de cena, figurinos, luz, decisões de produção, organogramas, cronogramas e outros planejamentos necessários à realização fílmica. Aprofundarei a discussão sobre planilhas de realização fílmica ao longo do capítulo 7.

Quando Hugo Carvana estava terminando suas filmagens, José Joffily²⁰ começava a pré-produção da sua versão do texto de Plínio Marcos *Dois perdidos numa noite suja* (2002) para o cinema. Sabendo do trabalho que eu vinha realizando, José Joffily me convidou para trabalhar como segunda assistente de direção neste filme. Contudo, as filmagens do *Apolônio Brasil, o Campeão da Alegria* continuavam, e eu não pude aceitar o convite. Como o filme de Joffily se passava em sua quase totalidade nos Estados Unidos, apesar de ser filmado majoritariamente no Rio de Janeiro, havia atores e atrizes estrangeiros(as) convidados(as). Além disso, os atores e as atrizes brasileiros(as) deveriam se comunicar em inglês durante vários momentos do filme. Sabendo da minha proficiência em língua inglesa, Joffily me convidou para receber os atores e as atrizes estrangeiros(as) e auxiliar os atores e as atrizes brasileiros(as) durante as filmagens. O bacana desse convite foi que ele me deixou muito à vontade no sentido de estar com esses atores e atrizes e fazer sugestões não apenas no uso da língua, mas operando como uma assistência para a direção de atores e atrizes no momento das filmagens.

Em *Dois perdidos numa noite suja* trabalhei com todas as atrizes e os atores coadjuvantes estrangeiras(os) que filmaram no Brasil e com as(os) protagonistas Débora Falabella e Roberto Bomtempo. Nesse filme, tínhamos uma locação alugada por todo o período das filmagens, na

²⁰ José Joffily é cineasta e produtor, com uma longa filmografia. Em 1981, fundou a produtora Coevos filmes, com a qual passou a produzir seus projetos audiovisuais. Fez alguns trabalhos como ator, como em *Bete Balanço*, em 1984. É também roteirista, tendo escrito e dirigido, entre outros, *Quem Matou Pixote?*, em 1996. É mestre em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e foi professor, durante vinte anos, no Departamento de Cinema e Vídeo da Universidade Federal Fluminense. Em 2000, foi presidente da Associação Brasileira de Cineastas, a ABRACI. Embora seja, sobretudo, criador de obras de ficção, Joffily teve igualmente incursões pelo documentário, como em *Vocação de Poder*, de 2005, em parceria com Eduardo Escorel, e *O Chamado de Deus*, em 2000. Iniciou sua carreira com curtas-metragens, muitos dos quais bastante premiados, como *Copa Mixta*, de 1979, selecionado para o Festival de Berlim. Seu longa-metragem de estreia foi *Urubus e Papagaios*, em 1986. Em 2002, participou de diversos festivais com *Dois Perdidos Numa Noite Suja* e ganhou os prêmios de melhor diretor, melhor roteiro e melhor atriz no 35º Festival de Cinema de Brasília. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21299>. Acesso em: 29 maio 2019.

qual acontecia a maior parte das cenas, o que facilitava e até estimulava as passagens de cena nos momentos logo anteriores às filmagens. Não participei da pré-produção do filme, mas em conversa informal com Jose Joffily para este livro, ele me disse que, em seus filmes, tem por hábito realizar curtos períodos de ensaio que partem de uma leitura de mesa e uma breve passagem das cenas nas locações, sempre que possível. Os ensaios específicos ficaram por conta das cenas de luta para as quais foi convidada uma equipe especializada neste tipo de encenação. Durante os intervalos, Joffily estimulava que eu conversasse com os atores e as atrizes e me colocasse à disposição deles. Eu atuava como intérprete para os atores e as atrizes estrangeiros(as) e os(as) ajudava em suas interações com a direção. Dentre os atores e as atrizes brasileiras(os), Débora Falabella era mais independente, tanto nas questões da língua quanto na sua comunicação com a direção. Já Roberto Bontempo, apesar de ser um ator bem mais experiente, se sentia muito confortável com as trocas e encarava minha presença realmente como um braço da direção, com quem podia contar para as questões mais cotidianas. Além disso, costumava solicitar uma breve passagem comigo sempre antes das filmagens quando havia palavras no idioma estrangeiro.

Apesar de ter sido uma participação pequena, guardo deste filme a experiência de um trabalho dentro da equipe de direção voltado essencialmente para atores e atrizes. Além da generosidade e abertura de José Joffily, sua maneira de dirigir envolvendo todos da equipe e mantendo sempre um olhar atento às necessidades do elenco é uma das influências da minha formação como diretora.

Além destes dois longas-metragens, trabalhei, ainda, em um curta-metragem que influenciou imensamente a formação do meu olhar para a atuação nesses anos de Rio de Janeiro. *O Resto é Silêncio* (2003)²¹,

²¹ Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=o_resto_e_silencio. Acesso em: 5 jun. 2019.

dirigido pelo roteirista e diretor Paulo Halm²², é uma história de amor protagonizada por adolescentes surdos. Todo o elenco era composto por adolescentes realmente surdos, estudantes do INES (Instituto Nacional de Educação para Surdos) e que atuavam pela primeira vez. Trabalhei como assistente de direção e, como o Paulo sabia da minha afinidade com a área da atuação, delegou a mim todo o processo de recrutamento, *casting* e posterior preparação e comunicação com os jovens atores e atrizes. Passei cerca de dois meses frequentando o INES. Fizemos o convite para todos os estudantes e realizamos pequenos “testes” num espaço cedido pelo Centro Cultural Fundação Progresso²³. Na verdade, nunca gostei muito da palavra “teste”. Especialmente porque sempre desconfie de avaliações feitas assim em uma única oportunidade. Acredito que o processo de avaliação, qualquer que seja ele, seja mais justo e eficiente quando se dê em um contínuo de tempo, que pode e deve ser delimitado, claro, mas que se constitua como um processo em vez de uma quebra. Até porque acredito que haja um processo de aprendizado mesmo dentro da avaliação e que, estipulando recessos entre os encontros, nos quais se avalia, aumentam-se as chances de obtermos melhores resultados.

No caso dos atores e das atrizes de *O Resto é Silêncio*, utilizei o mesmo processo que já havia utilizado em *Macabéia*: abríamos as chamadas para os “testes” e dávamos a eles(as) a oportunidade de se apresentarem à avaliação em múltiplos encontros no intervalo de três a quatro semanas. Assim iam se soltando, nos conhecendo e, no caso específico deste filme, também me davam a oportunidade de ir aprendendo um pouco a língua

²² Paulo Halm, carioca de 1962, formado pela Universidade Federal Fluminense (UFF), é conhecido por seu vasto currículo em roteiros, principalmente nos filmes *A maldição do Sanpaku* (1992), *Quem Matou Pixote?* (1996), *Pequeno Dicionário Amoroso* (1997) e *Amores Possíveis* (2000). Com o roteiro de *Olhos Azuis* (2009) ganhou o prêmio de melhor roteiro no Festival de Paulínia. Nesse ano estreia na direção de longas-metragens como *Histórias de Amor Duram Apenas 90 Minutos* (2009), com atuação de Caio Blat e Maria Ribeiro. Disponível em: <http://sessoesdecinema.blogspot.com/2010/02/sessoes-entrevista-paulo-halm.html>. Acesso em: 8 out. 2019.

²³ O Centro Cultural Fundação Progresso é um centro cultural independente que funciona desde 1982 no bairro da Lapa no Rio de Janeiro. Mais informações em: <https://www.fundacaoprogresso.com.br/>.

deles, me comunicando melhor e facilitando nossas trocas. Já nessa época eu costumava chamar tudo de laboratório em vez de testes ou ensaios. Ao processo avaliativo, eu chamava *laboratórios de avaliação*, e aos ensaios, *laboratórios de criação e experimentação*. Essa maneira de trabalhar e nomear os processos de trabalho vai ao encontro do entendimento do espaço da preparação do ator e da atriz enquanto local de investigação e experimentação e da criação laboratorial enquanto um processo aberto à incerteza, ao imprevisto e às trocas criativas. Segundo Walmeri Ribeiro, nos laboratórios de criação: “a preparação do ator configura-se como um dispositivo para estimular a emergência de uma ação criadora” (2014, p. 38). Para tanto, o trabalho nos laboratórios de criação é processual e acumulativo, adotando a noção de *work in process*.

Ainda hoje trabalho assim e, pelo que observo, cada vez mais a tendência no cinema brasileiro é de se entender o período de ensaios como um processo criativo que não privilegia o treino de algo dado pronto e acabado, mas a emergência da potência criadora através do imprevisto, dos jogos dramáticos e das trocas no interior do elenco e entre o elenco e a equipe²⁴.

No curta-metragem *O Resto é Silêncio*, a preparação dos adolescentes, estreantes na arte de atuar, foi muito simples, mas a convivência com eles foi extremamente impactante para mim. A espontaneidade daqueles meninos e meninas para a atuação era uma coisa espantosa, e eu entendia que isso era consequência de toda uma vida acostumados a falar a partir do corpo. Toda aquela reconexão com o corpo que a gente procura restaurar na atuação neles estava expressa a cada gesto. A maior parte do trabalho ficou concentrada nos laboratórios de seleção, depois a preparação era mínima, uma vez que o corpo já trazia uma fluidez e um movimento impregnado de cotidiano. A preparação para as filmagens acabou mais focada no entendimento do processo cinematográfico e de como se relacionar com as câmeras.

²⁴ Pretendo aprofundar estas questões no capítulo 7.

Nesse, como em todos os outros trabalhos, eu levava câmeras portáteis em todos os laboratórios de criação, bem como nos laboratórios de avaliação. Para lidar com atores e atrizes sem formação ou experiência prévias, acho fundamental essa apresentação durante os laboratórios. A câmera não pode ser algo novo e intimidante durante as filmagens. Procuo, também, familiarizá-los com as logísticas das filmagens, a divisão em subequipes no interior das equipes, o uso das planilhas e os comandos de gravação. Mesmo com atores e atrizes experientes fui percebendo que a presença da câmera durante os laboratórios de criação ou ensaios é um instrumento extremamente útil, tanto para os atores e as atrizes, que dentro de um trabalho laboratorial e processual podem ir construindo suas relações espaçotemporais com a câmera e na elaboração da imagem, quanto para a direção, que pode ter uma noção mais precisa da *mise en scène* que está criando a partir dos percursos inventivos de atores e atrizes.

No caso de *O Resto é Silêncio*, especificamente, além de familiarizar o elenco de estreantes aos elementos da *práxis* cinematográfica, cuidei de adaptar os comandos característicos da realização fílmica ao elenco, transformando, por exemplo, todos os comandos sonoros em comandos visuais.

No Princípio Era o Verbo (2005)

No final de 2002, voltei para Vitória a fim de filmar o meu segundo filme de curta-metragem em direção solo: *No Princípio Era o Verbo* (2005), filmado em *Super 16 mm* e finalizado em *35 mm*. As filmagens foram realizadas com recursos oriundos da Lei Rubem Braga e, assim como em *Macabéia*, a equipe era um misto de profissionais capixabas, cariocas e paulistas.

A história se dava a partir da entrada do personagem Patrício (Emiliano Queiroz) em um bar onde ele se envolvia em conversas sobre a invenção da roda, fé e verdade com Ferreira (Markus Konká) e Cidão (Augusto Madeira). Paralelamente, os cegos Zeca (Fabio Mattos) e Tonho (Darcy do Espírito Santo) jogavam *par ou ímpar* e contavam histórias de elefante, enquanto o menino Otávio (Carlos Roberto Júnior — Dadinho) brincava sob uma caixa de papelão.

A narrativa se passava, majoritariamente, em uma única locação, um bar, e contava com seis personagens masculinos em igualdade de condições. Não havia protagonista, no sentido estrito do termo. E isso colocava, de forma ainda mais premente, a necessidade de trabalhar a preparação do elenco como um todo. Isto sempre foi algo que procurei observar: trabalhar o elenco como um todo, não apenas os protagonistas. A atenção ao elenco inteiro promove a unidade entre as interpretações e estimula a construção da curva dramática. Além disso, desperta junto ao elenco e à equipe um senso de equidade e relevância. Cinema se faz em conjunto, e é importante que isso seja estabelecido em todas as instâncias.

Assim como em *De Amor e Bactérias* e *Macabéia*, o elenco contou com uma mescla de atores e atrizes experientes e inexperientes. Para o “núcleo da roda” — personagens: Cidão, Patrício e Ferreira —, selecionei atores profissionais. Para o papel de Patrício, um homem de meia idade, convidei o experiente ator nordestino, radicado no Rio de Janeiro, Emiliano Queiroz. Para o papel de Cidão, convidei o ator Augusto Madeira, que, naquele momento, trabalhava nos curtas-metragens cariocas. O papel de Ferreira ficou com Markus Konká, um experiente ator capixaba. Por questões de agenda dos atores de fora, acabei não conseguindo ensaiar antes das filmagens com todo esse núcleo. Os laboratórios durante a pré-produção, para este núcleo, ficaram concentrados no ator Markus Konká, que morava em Vitória. A preparação era feita comigo e com o assistente de direção Alexandre Serafini e partia do texto. Trabalhávamos em pé, já que estes personagens bebiam ao balcão, e íamos incorporando, paulatinamente, pequenos movimentos, trejeitos e intenções ao personagem. Como se tratava de um filme todo passado em um bar, os movimentos também eram restritos, o que acabava nos conduzindo a uma composição de personagem mais minimalista, centrada na intenção das ações, na fala e em gestos curtos.

Para Otávio — o personagem do menino —, selecionei Carlos Alberto Junior, conhecido como Dadinho, um garoto do bairro São Pedro, a comunidade onde filmamos. Esta também sempre foi uma preocupação minha como diretora em uma cidade na qual estava pouco acostumada à realização fílmica naquele momento (começo dos anos 2000): envolver,

de várias maneiras, a comunidade onde estávamos filmando, quer fosse através da prestação de serviços, do aluguel de locações ou como membros do elenco ou da equipe. Figurantes, assistentes de produção, os fornecedores de toda a alimentação e o ator-mirim foram recrutados entre os moradores.

Para a preparação de Dadinho, nosso ator-mirim, foquei no corpo e na ludicidade do brincar. Os diálogos do menino eram poucos, e percebi logo que essa era sua grande dificuldade. Trabalhei, então, o estar em cena, os jogos dramáticos e o deixei bastante livre para improvisar as falas dentro do contexto do diálogo. Aqui, também, procurei fazer com que a câmera tivesse uma presença constante, para que, aos poucos, ela se tornasse inseparável do próprio processo preparatório. Ao final das primeiras semanas, já assistimos juntos, geralmente eu, os atores e as atrizes e a assistência de direção, ao que está sendo gravado durante o ensaio, e os ajustes passam a ser feitos em cima da ação filmada. Senti, ao longo da vida, que essa convivência progressiva com a câmera vai deixando os atores e as atrizes não só mais à vontade diante dela, como mais cientes do espaço-tempo fílmico. Faço isso em todos os trabalhos e com todos os atores e atrizes independentemente do seu grau de experiência, à exceção apenas dos atores cegos que trabalharam neste filme. Incluir a câmera no processo de criação laboratorial me possibilita tornar também processual a elaboração da própria imagem e *mise en scène* fílmicas. Enquanto surgem as ações, movimentos, trejeitos e sotaques dos personagens através do processo investigativo de atores e atrizes no interior do processo de criação, surge, também, a imagem na relação com a câmera, com o espaço e o tempo. Uma coisa imbrica-se a outra e a encenação passa a ser indissociável da atuação.

Para o “núcleo dos cegos”, selecionei Fabio Matos, que interpretou Zeca, e Darcy do Espírito Santo, que interpretou Tonho, em institutos para deficientes visuais na região da Grande Vitória. Ambos realmente cegos e sem nenhuma experiência prévia com atuação. Desde a minha experiência com os(as) adolescentes surdos(as) em *O Resto é Silêncio*, me questionava, fortemente, a respeito de representatividade e representação no cinema. Dificilmente um deficiente físico, quer fosse ele um

cego, um surdo ou um cadeirante, por exemplo, se dedicaria à atuação profissional devido a uma impossibilidade competitiva, e mesmo de existência, dentro do mercado de trabalho, uma vez que um ator ou uma atriz surdo(a) estaria restrito(a) a personagens surdos(as), o ator ou a atriz cego(a) a personagens cegos(as) e o ator ou a atriz cadeirante a personagens cadeirantes. Ora, sendo assim, isso significava que uma personagem cega tinha chances quase nulas de ser representada por uma pessoa cega. Isso me incomodava e incomoda bastante ainda hoje, porque acredito não somente que estas pessoas devam ter a chance de representarem a si próprias, como acredito que seus corpos carreguem as marcas de uma trajetória que uma vez *presentificada* pelo trabalho processual e investigativo dos laboratórios de criação, tendam a construir uma imagem que visibilize estas marcas e esta trajetória. Interessava-me, portanto, ampliar esse leque de pessoas que poderiam ter acesso a uma preparação e à oportunidade de atuar em um filme, e os curtas-metragens me pareciam um espaço oportuno para essa inclusão.

O trabalho com os cegos foi uma experiência incrível e reveladora. Até então, toda a preparação de elenco que havia feito tinha sido muito intuitiva, mas essa trazia todo um novo desafio: como ensaiar a partir do texto com atores que não tinham acesso visual ao roteiro? Como trabalhar a partir do corpo com atores que não tinham acesso visual ao espaço? Abri o roteiro e perguntei à história o que ela propunha àqueles corpos. A totalidade das cenas em que eles participavam resumia-se a diálogos sentados em cadeiras de bar, portanto, não havia muitos movimentos corporais a serem trabalhados. Por outro lado, eu também não podia partir do texto da maneira tradicional, oferecendo o roteiro à leitura, uma vez que nenhum deles dominava o braille. Decidi então que, como eram atores iniciantes, proporia algo próximo ao tradicional nos limites do nosso possível. Gravei todo o roteiro em CDs e dei a eles para que ouvissem por uma semana, avisando que pegaria os CDs de volta depois daquele período para que não ficassem apegados demais à minha voz e entonação. Eu queria que o texto fosse deles e não meu. A partir deste curto contato inicial com o roteiro, ensaiamos por três meses e eles tinham a liberdade de alterar, criar ou suprimir diálogos sempre

que sentissem necessidade. Eu evitava dar o texto original, mesmo que oralmente, para que fossem, aos poucos, se desapegando de decorar e focassem no sentido do que diziam. Assim, iam se apropriando das palavras, ações e intenções e ganhando confiança, propriedade de entonação e capacidade de improvisação. Era interessante observar as diferenças entre eles. Enquanto Fabio tendia a ser mais fiel ao texto original, Darcy, até por ter mais dificuldade de lembrar, entregou-se mais facilmente às improvisações, o que forçava Fabio a sair do seu lugar de conforto e trabalhar a escuta e a reatividade ao colega, uma vez que não podia esperar pelas deixas, que mudavam a cada passagem do texto.

Foi um processo muito produtivo e especial no qual aprendemos imensamente uns com os outros. Uma vez que estavam à vontade com o texto, que compreenderam que não precisavam decorar e que tinham a liberdade de improvisar dentro da situação prevista, as reações vinham espontâneas e livres.

Cuidei, também, como em todos os outros filmes com atores e atrizes sem experiência prévia em cinema, de explicar minimamente como funciona um set de filmagem, quais comandos seriam utilizados e quais comandos se aplicavam a eles. Neste caso, a adaptação de comandos foi menor do que em *O Resto é Silêncio*, já que usamos mais comandos sonoros do que visuais destinados aos atores. Contudo, foi necessário um trabalho junto à equipe para que não houvesse vozes cruzadas nos momentos anteriores às gravações, deixando claros os comandos destinados a eles, e para que avisassem sempre que algum barulho ou movimento fosse ser realizado muito próximo a eles, como, por exemplo, no caso de *closes* e planos fechados em que as claquetes precisavam ser batidas muito próximo do rosto, a fim de garantir o foco das cenas.

A impossibilidade de trabalhar a partir do texto me apontava um caminho que eu já vinha ensaiando a trilhar: o de partir cada vez menos do texto. A inversão da prioridade texto/corpo no cinema brasileiro a partir dos anos 2000 é uma questão que aprofundaremos nos capítulos 6 e 7. Por ora, gostaria de pontuar que a paulatina inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção no cinema brasileiro das décadas de 2000 e 2010 foi

apontando os caminhos desta inversão. Se nos anos 1970, 1980 e 1990 era comum que os ensaios, quando havia, partissem do texto e que todo o trabalho de preparação das subequipes de fotografia, arte, produção, som e direção partisse do roteiro; a partir dos anos 2000, quando os processos preparatórios destinados ao elenco começam a se fortalecer e propagar no cinema brasileiro, grande parte dos diálogos e ações que, antes eram dadas pelo roteiro, passaram a surgir no interior dos laboratórios de criação. Há inúmeros testemunhos de diretores(as) e preparadores(as) de elenco que sequer oferecem o roteiro a atores e atrizes, como há também inúmeros casos em que o roteiro somente é oferecido após alguns meses de preparação prévia baseada nas improvisações e jogos dramáticos.

Walmeri Ribeiro (2014) discorre sobre *Cidade de Deus* (2002), filme dirigido por Fernando Meireles:

Para o desenvolvimento da obra foi realizado um laboratório, com treinamento dos atores durante oito meses, sendo seis meses com o diretor teatral da ONG Nós do Morro, Gutti Fraga, e dois meses de trabalho com a preparadora Fátima Toledo. As duas etapas do laboratório foram acompanhadas pelos olhos atentos de Fernando Meirelles e Kátia Lund, que buscavam nas experiências trazidas pelos atores os diálogos, os gestos e as ações que ajudariam a compor o filme. Em nenhum momento os atores tiveram contato com o roteiro original, entretanto a condução das cenas previstas no roteiro partiu de um trabalho de estímulo dado pela preparadora e pelo diretor, resultando na criação das personagens e na alteração do próprio roteiro, conforme previsto pela direção (Ribeiro, 2014, p. 54).

Ainda em Ribeiro, sobre *Contra Todos* (2004), dirigido por Roberto Moreira:

O roteiro do filme é resultado da tese de doutorado do diretor, defendida na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo — USP em 2002. No entanto, o roteiro original sofreu várias modificações durante todo o processo de realização do filme, muitas delas vindas da contribuição dos atores, que foi almejada pelo diretor-roteirista (Ribeiro, 2014, p. 57).

Amanda Gabriel²⁵, preparadora de elenco de *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), todos dirigidos pelo diretor Kléber Mendonça, conta, em entrevista a este livro, que o diretor: “ia aos ensaios de *O Som ao Redor*, por exemplo, e sentava com o *Draft*²⁶ aberto e ia alterando diálogos e até cenas inteiras a partir do que estávamos fazendo”.

Estes são alguns exemplos de relatos que indicam essa inversão da prioridade do texto ao corpo, que influencia profundamente a realização cinematográfica brasileira a partir dos anos 2000 e da qual falaremos de maneira mais profunda nos capítulos 6 e 7.

De alguma forma eu, lá em Vitória, na realização de curtas-metragens, percebia também essa necessidade e ia dando a minha pequena contribuição para alterar a paisagem da atuação cinematográfica no meu quintal. Apesar de perceber a necessidade, eu padecia da falta de formação específica e ia agindo sempre mais guiada pela intuição. A falta de um repertório teatral me gerava uma lacuna de conhecimentos de exercícios e jogos dramáticos que me permitissem partir diretamente do corpo. Então partíamos do roteiro, da cena, mas em longos laboratórios de criação que geravam a *mise en scène*, de maneira que a história fosse sendo apropriada pelos atores e atrizes e que o movimento fosse surgindo daí.

No Princípio Era o Verbo foi exibido em treze festivais nacionais e internacionais entre 2006 e 2007 e ganhou um total de quatorze prêmios, entre os quais, o Prêmio de Melhor Filme na categoria curta-metragem no 1º Axn Film Festival; Prêmio Especial do Júri, Melhor Roteiro e Prêmio Aquisição Canal Brasil na categoria curta-metragem no 34º Festival de Cinema de Gramado; Melhor Direção de Curta-metragem e Melhor Filme de Curta-metragem no 11º Festival de Cinema Brasileiro de Miami. Os atores angariaram, ainda: o Prêmio de Melhores Atores Brasileiros para Darcy do Espírito Santo e Fábio Matos no 8º Festival Internacional

²⁵ Outros filmes de longa-metragem em que Amanda Gabriel trabalhou como preparadora de elenco: *A Cidade onde Envelheço* (2016), *O Homem que Matou a Minha Amada Morta* (2015), *Tropykaos* (2015), *O Último Cine Drive-in* (2015), *Amor, Plástico e Barulho* (2013), *Tatuagem* (2013), *A Floresta de Jonathas* (2013), *Amigos de Risco* (2007).

²⁶ *Final Draft* é um programa de escritura de roteiros.

de Curtas de Belo Horizonte e o Prêmio de Melhor Ator para Augusto Madeira no Festival de Atibaia Internacional do Audiovisual.

Coincidentemente, os primeiros prêmios que ganhamos fora de Vitória foram no 8º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte, no qual ganhamos, além do prêmio de Melhor Curta-metragem, o prêmio de Melhores Atores Brasileiros para Darcy do Espírito Santo e Fábio Matos. Posso dizer que esse prêmio dedicado ao Darcy e ao Fábio teve para mim um peso e uma importância especiais. Era não só o reconhecimento do trabalho da direção, mas dos atores e de toda a equipe que encampou aquela empreitada e, também, a chance de visibilizar aqueles corpos.

Coração de ouro — o cinema melodramático de Lars Von Trier

Entre as filmagens e a finalização de *No Princípio Era o Verbo*, desembarquei em Salvador em 2004 a fim de cursar o mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha de pesquisa de Análise Fílmica. Meu projeto, sob a orientação da professora Maria Carmem Jacob, investigava o melodrama nos filmes de Lars Von Trier, especialmente na chamada “Trilogia do Coração de Ouro”, que incluía os filmes: *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) e *Dançando no Escuro* (2000).

Até então toda a minha formação cinematográfica havia se dado na prática ou em cursos livres. Pela primeira vez, pude pensar o cinema no interior da academia. Do encontro com colegas, professores e professoras, textos e desse espaço de reflexão e debate sobre a prática nasceu a paixão pela pesquisa e, posteriormente, pela docência. Comecei a lecionar, ainda em Salvador, e nunca mais parei. Descobri ali minha segunda profissão e paixão.

Apesar da correria da vida acadêmica trabalhei, ainda, como assistente de direção, no documentário *Arquitetos do Mar* (2006), de Marcelo Góis, durante minha estadia em Salvador.

A Menina (2008)

Em 2008, recebi um convite da atriz Fabíola Buzim para dirigi-la em um espetáculo solo intitulado *A Menina*, uma adaptação teatral do conto homônimo de Ivan Ângelo. O que era, a princípio, um convite para assessoria na montagem de uma única apresentação no contexto de um curso que Fabíola participaria, foi crescendo e acabou se tornando a minha primeira direção teatral. *A Menina* foi produzida sem nenhum patrocínio ou recursos oriundos de editais e com uma equipe mínima. Durante toda a pré-produção, éramos apenas eu e Fabíola em espaços improvisados ou cedidos por amigos. Durante a montagem juntaram-se a nós um iluminador, que era primo de Fabíola, e um técnico de som, que era o namorado de Fabíola. O figurino foi desenhado pela amiga e talentosa figurinista Luiza Fardim e confeccionado pela mãe de Fabíola, exímia costureira. O cenário era mínimo e pensado para caber inteiro no porta-malas de um carro pequeno, para que pudéssemos viajar com a peça.

É importante dizer que eu vinha da experiência de dirigir e trabalhar em filmes, neste momento em que filmávamos em película, e que, mesmo um curta-metragem, previa uma produção bem maior do que as compactas equipes atuais. Assim, trabalhar com uma estrutura tão reduzida foi, para mim, naquele momento, muito mais libertador do que restritivo. Sem toda a parafernália a qual estava acostumada, pude realmente me dedicar aos detalhes da atuação e encenação. Foi um trabalho de muito aprendizado para mim também.

Ensaíamos intermitentemente pelo período de quase um ano. Como o projeto era de Fabíola, ela acumulava as funções de atriz e produtora executiva, e minha função ali centrava-se em dirigir sua performance. O solo contava a história de uma menina de aproximadamente nove ou dez anos que era criada pela mãe nos anos de 1960. Durante a peça, a menina tentava desvendar o significado da palavra “desquitada”, que havia escutado durante um episódio de *bullying* na escola.

Durante os ensaios, trabalhamos muito a construção desta criança, interpretada por uma atriz adulta. Perguntávamo-nos constantemente sobre a intenção e a textura das falas. Tanto o texto original de Ivan

Ângelo quanto a excelente adaptação de Fabíola Buzim traziam uma criança curiosa, afetiva e muito plena de verdade. Nossa preocupação ao retratá-la era fugir da armadilha caricatural na qual pode incorrer a uma mulher adulta que interpreta uma criança. Para isso, recorria sempre à intuição inicial de Fabíola no seu desejo de adaptar e encenar a história daquela criança. Da relação da atriz com a história, do respeito pela trajetória da menina, surgia uma fala tanto macia quanto vigorosa, tanto inocente quanto inquisitiva. Esse caminho nos conduziu do começo ao fim dos ensaios.

Nessa direção senti, pela primeira vez, a liberdade de trabalhar sem as imposições da construção da simulação de continuidade espaçotemporal que temos no cinema. Aprofundarei o tema da construção da simulação de continuidade espaçotemporal nos capítulos 3, 6 e 7; por ora, aponto apenas que a construção dessa simulação advém do fato de que no cinema o *continuum* espaço e tempo não está dado. Filmamos em dias distintos e locais separados com diferentes ângulos de câmera e cortes a todo momento para que no ato da montagem esses elos de espaço e tempo possam ser resgatados de modo que tudo pareça um *continuum* espacial e que a história pareça mover-se no tempo da cronologia. Para que o resgate desses elos espaçotemporais seja possível no momento da montagem, é necessário que a direção siga uma série de regras no momento das filmagens. Se essas regras não são seguidas, é costume dizer, no jargão cinematográfico, que o filme não “monta”, ou seja, que a simulação da continuidade espaçotemporal foi prejudicada e não pode ser reconstruída. Assim, para mim, foi extremamente libertador e prenhe de possibilidades trabalhar com a continuidade espaçotemporal que o teatro oferece.

Partimos do texto, até porque foi o texto que instigou Fabíola, e o que buscávamos encenar era uma adaptação dela do conto original e, além do mais, a história da menina era a história pela busca de uma palavra. Desse modo, a preparação partiu, inicialmente, dos exercícios de saborear as palavras, experimentar a textura, o som e a fala das palavras; e destas experiências surgiam as marcas da encenação. A falta de necessidade de cortes permitia que a coisa enganchasse uma na outra: da palavra nascia

o gesto, do gesto surgia a palavra e desse conjunto afluía a cena. Pode parecer abstrato à primeira vista, mas a construção da menina se dava exatamente assim: os gestos surgiam das intenções de fala, ou melhor, dos afetos da fala. Eu ia assistindo e, baseada na minha leitura da intenção e da textura daquela fala, ia propondo o gestual.

Nos últimos meses de ensaio, Fabíola convidou o ator Leonardo Patrocínio para desenvolver um trabalho corporal focado no desenvolvimento da mímica com o intuito de afinar os gestos, o que ajudou a incorporar ainda mais o que vínhamos projetando.

Depois de pronto, o espetáculo *A Menina* circulou intermitentemente pelo período de quatro anos, ficando em cartaz por várias semanas em Vitória, alguns meses no Rio de Janeiro e com exposições itinerantes por inúmeras cidades do interior do Espírito Santo.

Dia de Sol (2009)

Dia de Sol foi meu terceiro curta-metragem autoral, o primeiro captado em vídeo com uma câmera HD. e foi financiado pela lei de incentivo fiscal Vila Velha Cultura e Arte, promulgada em 13 de novembro de 2007 no município de Vila Velha, cidade localizada na Grande Vitória/ES. Como nas experiências anteriores, dirigi um roteiro que eu mesma havia escrito. Sempre senti que assim teria mais liberdade para minhas experimentações.

Dia de Sol se passa no quintal da casa da menina Darlene, uma criança de aproximadamente dez anos e moradora da periferia de Vitória. A família, que aproveita o dia de sol no quintal da casa, recebe uma visita, um senhor que treina um passarinho para ser campeão de canto. Darlene se apaixona pelo bichinho e o quer para si.

O filme se passava na periferia de Vitória e foi filmado no bairro de Santo Antônio, onde grande parte dos moradores era negros, negras, pardos e pardas. Assim sendo, entendi que o elenco deveria ser representativo desses moradores afrodescendentes, sendo constituído inteiramente por atores e atrizes negros, negras, pardos e pardas, em sua maioria moradores desta e de outras periferias.

Novamente as escolhas do roteiro e os caminhos de produção acabaram me levando para um elenco misto de profissionais e estreantes. Assim como *No Princípio Era o Verbo*, procurei envolver a comunidade onde filmamos. Além do aluguel da locação, o serviço de alimentação era fornecido pelos moradores, e entre equipe e elenco recrutamos alguns assistentes de produção, atores, atrizes e figurantes.

Para os papéis do pai de Darlene e de Totonho, o dono do passarinho, foram chamados respectivamente Toninho dos Anjos, um morador do bairro de Santo Antônio, onde filmamos, iluminador e eletricista de cinema bastante ativo no cinema capixaba que teve ali sua estreia como ator, e Ednardo Pinheiro, um experiente ator de teatro, à época por volta dos seus oitenta anos.

Para a menina Darlene, fiz uma busca minuciosa nos projetos sociais e escolas públicas da cidade. Essa personagem teve uma história curiosa. Originalmente ela era um menino. Fiz uma peneira grande nas escolas procurando um ator-mirim para interpretar essa personagem. Eu e minha assistente de direção, Iza Rosenberg, frequentamos por alguns meses a escola pública do bairro de Santo Antônio, as escolas dos bairros adjacentes e projetos sociais instalados em bairros de periferia. Em todas essas instituições, conversávamos com coordenação e professores, indo nas salas de aula apresentar o projeto. Com as crianças que se propunham a participar, criávamos pequenas turmas que se constituíam nos laboratórios de seleção. Durante esses encontros, levávamos a câmera e encenávamos pequenas situações com as crianças. Mesmo dedicando meses ao processo de seleção, o dia das filmagens ia se aproximando e eu não havia ainda encontrado o garoto. Selecionei, então, cerca de dez crianças oriundas de escolas públicas e projetos sociais com os quais estávamos trabalhando e migrei os laboratórios de seleção para a locação esperando que o garoto ideal se revelasse durante o trabalho. Entre essas crianças, havia muitos meninos e duas ou três meninas. Imaginei que as crianças que não fossem selecionadas para o papel principal poderiam participar na figuração. Entre as crianças estava Letícia Calmon, oriunda do projeto social Arco Iris. Para os primeiros dias dos laboratórios de seleção, eu escolhi uma cena do roteiro em que a criança

chegava correndo, trombava no irmão mais novo, levava uma bronca do pai e travava com ele um pequeno diálogo. Durante a primeira semana, trabalhávamos apenas esta cena e conversávamos sobre o roteiro. No primeiro dia, Letícia já me chamou a atenção. O trabalho era feito já na locação definitiva, o quintal de um morador de Santo Antônio que alugamos para os ensaios e a filmagem. O quintal era enorme e cheio de bichos: cachorros, gatos, passarinhos e alguns saguis que moravam nas árvores do entorno. Cada vez que os saguis se aproximavam, as crianças saíam correndo e esqueciam-se da cena. Todas, menos Letícia. Ela tinha uma capacidade muito grande de foco e concentração.

Além disso, comecei a observar que ela pedia para ser a última. Na hora não entendi, criança geralmente tem a mania do: “eu primeiro, tia!”. Depois, observando, compreendi. Ela assistia a todos os testes, imóvel e com os olhos atentos, e quando chegava a sua vez, ela tinha o domínio completo de quais eram os movimentos, o texto e todas as dicas que eu havia dado aos outros. Intuitivamente, ela tinha um aprendizado cênico e uma capacidade de concentração espantosa para uma criança de dez anos. Em cinco dias, ela me ganhou de um jeito que mudei o gênero da personagem.

A inteligência cênica de Letícia lhe era natural, espontânea e impressionante. Havia nela uma extrema capacidade de concentração sem, contudo, se prender ao texto ou a movimentos previamente dados. Era uma concentração aberta ao devir, e isso tornava muito mais fácil o trabalho de construção das cenas em que ela atuava. O equilíbrio entre, por um lado, a abertura ao improviso, a reatividade aos outros atores e atrizes e a espontaneidade das cenas e, por outro lado, a necessidade de uma marcação mínima que permitam a captação do som, das imagens e a simulação da continuidade espaçotemporal requer uma harmonia delicada.

No caso específico de *Dia de Sol*, à exceção de Ednardo Pinheiro, todos(as) os(as) outros(as) atores e atrizes eram estreantes; o que pode, a depender da condução, complicar um pouco o alcance desse equilíbrio. O que eu fiz neste filme, e costumo fazer sempre, foi ir construindo a cena e a relação da atuação com as demais partes do processo fílmico aos poucos. Então, num primeiro momento, embora a câmera possa estar

presente, não é nela que nos concentramos, mas nas ações, intenções e falas dos sujeitos. Procuo dar o mínimo possível. Apresento o roteiro para que os atores e as atrizes o conheçam e entendam, mas logo o recolho e partimos então das lembranças que eles têm de cada cena, do que ficou para eles como mais importante, mais memorável ou mais afetivo daquilo que leram. E se me perguntam o que acontece, devolvo-lhes a pergunta e das respostas vão nascendo as interações entre os personagens e das interações, os movimentos. Se me perguntam, por exemplo: “Mas quando falo isso eu ando daqui pra lá?”, eu geralmente devolvo: “O que você acha?” ou “Por que você acha?” ou, ainda, “Por que você está querendo achar isso?”. “Quando você fala, você anda daqui para lá? Ou isso acontece ou não acontece. Um movimento, ou parte de ti, ou não há movimento.” Então, aos poucos, conforme se sentem seguros, os movimentos acontecem e vão construindo as relações espaciais. É mais ou menos assim: das intenções surgem as interações e das interações os movimentos. Só então posso enquadrar, pensar onde estará a câmera, se ela fará movimentos e quais serão, a partir de onde será captado o som, qual o tipo da iluminação etc. Esta é uma inversão a que sempre me propus e que percebo cada vez mais presente na realização fílmica brasileira: em vez de *decupar* a partir do roteiro, das locações, dos cenários e objetos de cena, monta-se a cena viva a partir da interação das personagens e através das intenções, interações e movimentos dos atores e das atrizes; *decupa-se*, então, a partir dessa cena viva, orgânica e pulsante.

No *Dia de Sol*, os laboratórios de preparação aconteceram por cerca de dois meses, sempre na locação. Gosto, sempre que possível, de ensaiar na própria locação. Os movimentos surgidos no próprio espaço onde serão filmados tendem a ser mais orgânicos e não temos o trabalho de adaptar movimentos criados em outros espaços aos espaços da locação. No *Dia de Sol*, trabalhei a preparação fora da locação apenas uma única vez com Wyucler Rodrigues, um adolescente morador do bairro de São Pedro na periferia de Grande Vitória, onde eu tinha filmado *No Princípio Era o Verbo*, e que estreava na atuação. Ele interpretava o irmão da menina Darlene (Letícia Calmon), a protagonista do filme. Era uma participação pequena, mas fundamental para entendermos o desfecho da história. Na

cena em que aparecia, ele brigava com a irmã porque ela tinha pegado algo que lhe pertencia, um colar que estava na sua gaveta. Era importante para mim a rudeza daquela briga, pois ela significava ao mesmo tempo: a dureza daquele lugar onde moravam e a importância que tinha para aquele personagem que ninguém mexesse em seus pertences, que era o que ajudava a explicar o desfecho da história.

Apesar de ter crescido em um bairro com um histórico de violência, Wyucler era um adolescente extremamente doce e calmo. Fazia tudo com espontaneidade e naturalidade, mas na hora da raiva aquilo simplesmente não lhe vinha. Observando Wyucler me lembrei de uma entrevista da preparadora Fátima Toledo que havia assistido no *making-off* de *Cidade de Deus* (2002), de Fernando Meirelles. Ela apontava como havia sido elaborado o processo de despertar a raiva no ator Leandro Firmino, que interpretava o implacável Zé Pequeno, um traficante de drogas que havia começado a matar, por gosto, ainda na infância. Eu olhava para Wyucler e lembrava do relato sobre Leandro e pensava como é curioso o que os nossos corpos optam por esconder. Compreendi que o trabalho ali não poderia ser cerebral, mas devia partir diretamente do corpo, a fim de liberar aquele afeto específico: a raiva que estava suprimida.

Não perguntei a Wyucler onde estava a sua raiva e por que era tão difícil aflorá-la. Achava que não era o meu lugar saber. Perguntei apenas se ele estaria disposto a trabalhar esse sentimento dentro de um espaço controlado. Ele me disse que sim. Marquei com ele em um lugar fora dali, distante da locação e dos outros atores. Era preciso criar um ambiente só dele, de conforto e segurança. Consegui uma sala de ensaio na FAFI²⁷, um espaço vazio que contava apenas com um espelho. Convidei o ator e amigo Higor Campagnaro para me auxiliar nesse trabalho corporal. Conheço preparadores(as) de elenco e diretores(as) de cinema que preferem trabalhar o ator ou a atriz sem compartilhar com ele ou ela qual o objetivo daquele trabalho. Assim esperam acessar aspectos mais inconscientes e menos racionais na atuação. Compreendo o pressuposto,

²⁷ Antiga faculdade de filosofia de Vitória que abriga cursos de interpretação e dança e conta com espaços de exibição e ensaios.

mas não trabalho assim. Acho importante que qualquer trabalho, ainda mais quando se parte de interferência direta no corpo de alguém, seja consensual. Não faço nada sem a permissão e a parceria do(a) outro(a) e acredito que, ainda assim, ou até mesmo por conta disso, consigamos acessar afetos bastante profundos.

Descrevi a Wyucler o objetivo do trabalho e a maneira como íamos fazer. Disse-lhe que íamos despertar a raiva naquele momento e que, naquele momento, ele sentiria raiva de mim, que era natural, que eu não me incomodava e que trabalharíamos de forma que aquela raiva existisse somente naquele espaço e naquele tempo. Ele me disse que não, que não sentiria raiva de mim. Eu disse a ele que sim, que garantiria que ele sentisse, mas que estava tudo bem, não era pessoal e eu sabia disso e que ali iríamos trabalhar não apenas o sentimento da raiva, mas o controle do seu despertar. Ele concordou e começamos.

Pedi a ele que andasse em círculos apressadamente enquanto dizia o texto que diria à Darlene, personagem de Letícia, que é sua irmã no filme, e pedi a Igor, de forma que os dois ouvissem, que o atrapalhasse o empurrando e entrando no seu caminho. Deixei claro a Igor que o cuidado que ele deveria ter era para que Wyucler não se machucasse, mas que deveria de todas as formas impedi-lo de completar seu intento. O trabalho do Igor, ali, era puramente físico, ele não podia falar, apenas tocar em Wyucler e/ou impedir o seu caminho colocando-se à sua frente. Fizemos aquilo por uns cinco minutos e, de repente, lá estava ela: a raiva! Respiração ofegante, olhos brilhantes, músculos tensos. Estava lá ela, em todo o seu esplendor. Disse a ele que desse novamente o texto, agora para mim, como se eu fosse Darlene, e a intenção estava toda lá, perfeita. Parei o ensaio, ri e brinquei com ele: “sei que você me odeia agora, mas é só um pouquinho”, ele riu um riso nervoso. Disse a ele que iríamos à cantina tomar um café, beber uma água, ir ao banheiro, enfim, que teríamos quinze minutos de intervalo e que estaríamos juntos, ou pelo menos perto, na maior parte do tempo.

Voltamos à sala de ensaio, pedi que se concentrasse e me desse novamente o texto, e, novamente, a raiva havia desaparecido. Repetimos o exercício e, ao cabo de alguns minutos, lá estava a raiva novamente. Pedi

que desse o texto, e a intenção estava perfeita. Fizemos novo intervalo e repetimos o processo ainda algumas vezes até que, voltando do intervalo, ele fosse capaz de trazer aquele afeto sem a necessidade do exercício. No dia da filmagem desta cena, enquanto a equipe preparava o primeiro plano, o levei a um canto mais isolado da locação e pedi a ele apenas que andasse em círculos apressadamente dando o texto e procurando ativar aquele sentimento, e foi o bastante.

Percebi, ao longo dos anos, que a fragmentação na interpretação, tão necessária no cinema, é, muitas vezes, a maior dificuldade, tanto de atores e atrizes estreadas quanto de atores e atrizes mais habituados ao teatro. Quando pensamos nas especificidades da atuação teatral e da atuação cinematográfica, é comum destacarmos certos aspectos da atuação: amplitude de movimento, impostação vocal, relação imediata com o público etc. Observei, contudo, ao longo dos anos, que a fragmentação da atuação, determinada no cinema pela simulação da continuidade espaçotemporal, seja talvez o elemento de mais difícil de adequação para atores e atrizes habituados à interpretação teatral.

Se no teatro é possível a atores e atrizes atuar na cronologia do personagem, no cinema isso já é muito mais raro. É claro que existem cenas, por exemplo, filmadas em plano-sequência²⁸ em que é possível ao ator e à atriz interpretar toda a situação da cena sem interrupções. Há, inclusive, filmes inteiros em plano-sequência, mas pode-se dizer, com segurança, que eles são a exceção. O mais comum é que os filmes sejam fragmentados em cenas e que as cenas no interior dos filmes sejam fragmentadas em trechos menores chamados “planos”. O começo e o fim de cada plano são marcados por um corte, o que quer dizer, objetivamente, que houve uma interrupção das filmagens: liga-se a câmera no começo do plano e desliga-se ao fim do plano. Na prática das filmagens, o que determina a mudança de um plano é alguma mudança objetiva na forma em que está se filmando: no enquadramento, no posicionamento da câmera, na

²⁸ Chama-se plano-sequência a cena filmada sem cortes, ou seja, toda a cena (situação passada em um mesmo conjunto de espaço e tempo) é filmada num trecho contínuo de fita, filme ou arquivo digital. Liga-se a câmera no início da cena e desliga-se ao seu fim.

angulação etc. Quando se muda a relação da câmera com aquilo que se filma, promove-se uma mudança maior ou menor em todo o aparato de filmagem: a iluminação, o próprio posicionamento da câmera, o posicionamento da captação de som, bem como das pessoas envolvidas no processo de filmagem. Essas alterações demandam tempo e, ao fim desse tempo, atores e atrizes precisam ser capazes de retomar de onde pararam e, mais que isso, às vezes as condições logísticas das filmagens determinam que cenas e planos cronológicos na dramaturgia sejam filmados em tempos e espaços completamente descontínuos, colocando a atores e atrizes o difícil desafio de construir a curva dramática no interior das cenas e na totalidade do filme em atuações fragmentadas e esparsas.

Por isso é muito importante trabalharmos as pausas durante a preparação. Há muitos momentos durante as filmagens em que a equipe prepara o próximo plano e os atores e as atrizes esperam. Há atores e atrizes que gostam de se recolher em concentração e há os que preferem conversar ou relaxar. Não há regra fixa, o importante é que o ator ou a atriz consiga voltar à cena e continuar a intenção de onde parou. Se já trabalhamos isso durante a preparação, será mais fácil ajudar o ator ou a atriz que tem dificuldade de retomar a curva dramática no momento da filmagem. Como trabalho isso antes, tenho sempre na manga um exercício específico para aquele ator ou aquela atriz; evito os exercícios genéricos, pois sei o que funciona melhor com cada ator ou atriz que trabalha comigo porque já testamos na preparação. É importante lembrar, contudo, que é muito difícil construir algo do zero, minutos antes da filmagem. O exercício que se dá logo antes da filmagem serve para ativar sentidos, sentimentos e sensações trabalhados na preparação.

No que diz respeito ao elenco principal, o maior desafio foi encontrar um equilíbrio entre as necessidades de Toninho, um ator estreante e que trabalhava há anos como eletricitista de cinema, e Ednardo, um ator extremamente experiente, mas que dizia não gostar de fazer cinema. Em conversas com Ednardo, descobri que dois motivos principais o deixavam desconfortável frente às câmeras: a falta de ensaios e a parafernália fílmica. Assegurei a ele que ensaiaríamos por um período aproximado de dois meses, e foi o que bastou para que ele se entregasse plenamente. Aos

poucos fomos introduzindo a câmera nos laboratórios de criação, como nas outras vezes, para que todos fossem se afeiçoando a ela e compreendendo os comandos, os enquadramentos, e aceitando a sua imagem.

Com relação a Toninho, senti que a experiência de Ednardo o intimidava e o impedia que se sentisse completamente confortável. Tentei ajudá-lo de diversas maneiras ensaiando com ele em separado e trabalhando exercícios de relaxamento. Mas, pela primeira vez, senti que apesar dos meus esforços, fui incapaz de quebrar a barreira que ele tinha, e o desnível entre ele e Ednardo é aparente no filme.

As Horas Vulgares (2011)

No final de 2009, recebi um convite para ajudar na preparação do elenco do longa-metragem de estreia de dois diretores: *As Horas Vulgares* (2011), de Vítor Graize e Rodrigo Oliveira, adaptado do livro *Reino dos Medas* (1971), de Reinaldo Santos Neves. O filme conta a história de um grupo de amigos sob a perspectiva de Lauro (João Gabriel Vasconcellos). Lauro é um pintor, casado com Erika (Julia Lund), que está em meio a uma crise existencial e acabou de sair de um período turbulento, acreditando ter encontrado uma solução. Numa noite ele reencontra Théo (Rômulo Braga), seu melhor amigo, que há muito não via, em Vitória, capital do Espírito Santo. Eles perambulam pela cidade, em reminiscências e se questionam sobre a partida de Clara (Thais Simonassi). Na companhia de velhos conhecidos, como Júlia (Sara Antunes), Fra (Higor Campagnaro), Gil (Murilo Abreu) e Negro (Raphael Sil), ou recém-apresentados, como Ana (Tayana Dantas), que encontram pela cidade, entre bebidas e jazz, os amigos confrontam a realidade e o desencanto. Após suas conversas, Lauro decide que esse será seu último dia de vida.

A primeira coisa que pensei quando recebi o convite para trabalhar junto aos atores às e atrizes de *As Horas Vulgares* foi: “mas eu não sou preparadora de elenco!”. Comuniquei minha apreensão aos diretores e ouvi uma resposta parecida com a que tinha ouvido alguns anos antes quando trabalhei pela primeira vez no teatro: “Virgínia, você é uma diretora que gosta de trabalhar com atores e atrizes, por isso achamos

que sua experiência pode e deve contribuir”. Então fui para o *Horas* com esse espírito e essa mentalidade, a de contribuir no que pudesse para esse olhar da direção e para esse estar em cena dos atores e das atrizes. Foi uma experiência muito rica para mim. Todos os atores e atrizes eram jovens profissionais oriundos de Vitória ou do Rio de Janeiro e havia uma profunda entrega em tudo o que faziam. Como a maioria morava no Rio de Janeiro, viajávamos de Vitória ao Rio a cada duas ou três semanas para estarmos com eles.

Trabalhei com estes atores e atrizes da mesma maneira que fazia em meus filmes: os ensaios, apesar de adotarem uma perspectiva investigativa, aberta aos devires de criação colaborativa, partiam das cenas. Contudo, já estávamos na virada de 2009 para 2010 e estes atores e atrizes já traziam as reverberações de trabalhos de preparação em cinema que partiam do corpo e das improvisações cênicas, para só depois chegarem ao chamado “levantamento de cenas” (momento no qual se ensaia a cena propriamente dita que foi sendo construída através das improvisações e jogos dramáticos). Conversei com eles(as) que a minha formação era de diretora e que, por isso, o meu hábito era o de pensar a cena, ainda que aberta aos devires, às mudanças e às transformações e que as improvisações geralmente apareciam durante esses laboratórios de criação que partiam das cenas, mas que eu estava aberta ao que eles pudessem trazer, e pedi que indicassem de onde queriam partir e que improvisações e jogos cênicos gostariam de fazer. Não precisávamos partir da cena, podíamos partir de onde quiséssemos. Foi um trabalho muito rico para mim. Aprendi muito com esses atores e atrizes. O que acabou acontecendo foi um misto: algumas vezes partíamos da cena, outras vezes partíamos de improvisações — tudo definido em conjunto e dentro dos laboratórios de criação. Como eu estava operando pela primeira vez como mediadora entre a direção e o elenco, enfatizei ainda mais a presença da câmera. Tudo o que fazíamos — improvisações, exercícios e levantamento de cenas — eram gravados e assistidos coletivamente, por mim, pelos atores, pelas atrizes e pelos diretores que participavam de todos os laboratórios de criação.

O que facilitou bastante o meu trabalho foi que os diretores pensavam parecido comigo, ou seja, eram muito abertos às transformações do

roteiro que surgiam nos laboratórios, então, quer partíssemos da cena ou das improvisações, sempre terminávamos com algo diferente do que estava escrito e essas criações iam sendo incorporadas à *mise en scène*.

As Horas Vulgares era um filme sobre um grupo de amigos que se organizava ao redor de Lauro, que em última instância cometia suicídio. Então, tínhamos dois elementos muito fortes aí: a quantidade de gente presente em cena e o suicídio, a solução final, um afeto muito intenso que circundava esses personagens e que não podia correr o risco de cair na caricatura. Muitas vezes tínhamos cenas longas com cinco ou seis pessoas e com muitos diálogos. Assim, eu me preocupava bastante neste filme com a construção da curva dramática²⁹. Construir isso com tantos personagens em cena ao mesmo tempo e com afetos, às vezes, tão sutis e, às vezes, tão intensos, não era simples. Conversava muito com os atores, atrizes e diretores sobre isso. Com os atores e as atrizes, procurava trabalhar individualmente toda vez que percebia alguma dificuldade em construir a curva dramática e depois os retornava para a cena. Esse trabalho podia ser uma simples conversa ou algum exercício. Como no filme era dada grande importância à trilha sonora, já que os amigos se reuniam em torno do *jazz*, eu usava muito com eles(as) a analogia com a música. Eu dizia: “a construção da curva dramática em cena é parecida com cantar. Se você entra na nota errada, muito agudo ou muito grave, fica difícil terminar a canção. Mas, ao contrário da canção, que é possível ir do início ao fim sem interrupções deixando muito claro o erro no tom, no filme temos que tomar um cuidado redobrado com a ‘nota certa’, porque é como se cantássemos aos pedacinhos e depois juntássemos para compor a canção final”.

²⁹ Do ponto de vista do roteiro, a curva dramática é a apresentação das situações dramáticas e suas sucessões no decorrer do tempo da história: da apresentação dos conflitos aos seus desfechos. Em seu manual online *Vocabulário de Roteiro*, Jorge Machado define a curva dramática como a “variação da intensidade dramática em relação ao tempo”. Eu gosto dessa definição por ser justamente ao que me refiro no trabalho com atores e atrizes: a maneira de conduzir a intensidade dramática através das cenas filmadas e assim construir uma “curva de dramaticidade” em todo o filme, que se coadune às intenções e afetos das personagens no decorrer da história, dos conflitos, e seus desfechos. Manual online disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 8 abr. 2020.

Trabalhei na preparação do elenco até perto do nono mês de gravidez. Já havíamos definido, eu, os diretores e a produção, que eu não estaria nas filmagens, tanto porque meu filho nasceria quanto porque concordávamos que durante as filmagens o trabalho com os atores e as atrizes deveria ser exclusivamente da direção e que a minha função iria até o final da preparação.

A Própria Cauda (2015)

Meu filho nasceu semanas depois de concluído meu trabalho no *As Horas Vulgares*, e resolvi cumprir um período focado na maternidade e na docência. Fui filmar novamente em 2014 o curta-metragem *A Própria Cauda*, financiado pelo edital de curtas-metragens da SECULT-ES.

A Própria Cauda teve o roteiro escrito por mim e foi livremente inspirado no conto *O Coelinho Teleco*, de Murilo Rubião, escritor brasileiro de realismo fantástico por quem sempre nutri grande paixão. O filme conta a estória de amor entre Afonso e Marina. Afonso, aproximadamente trinta anos, é um homem solitário que um dia encontra Marina, também da mesma faixa etária, casualmente na rua, encanta-se por ela e a leva para morar em sua casa. Aos poucos Afonso começa a perceber comportamentos estranhos em Marina e descobre que ela pode metamorfosear-se em outros seres, humanos ou não.

Esse curta foi um processo muito confuso para mim, porque tive que fazer uma cirurgia grande de reposicionamento ósseo da mandíbula e do maxilar um mês antes da pré-produção começar. Além disso, a SECULT estipulava um prazo bastante curto para que entregássemos o filme, ainda que, como no meu caso, se apresentasse um atestado médico comprovando a impossibilidade de estar em processo de filmagem tão rapidamente. De maneira que, quando comecei a pré-produção, eu mal falava ainda. Não bastando isso, semanas antes das filmagens, prestei concurso para professora efetiva da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), fui aprovada e tive um mês para organizar uma mudança interestadual. Assim, esse foi um filme em que tive pouco controle. As coisas iam acontecendo mais conforme dava do que conforme as minhas escolhas.

Não obstante, tivemos, como em todos os outros, um tempo dedicado à preparação do elenco.

Os papéis de Afonso e Marina foram interpretados respectivamente por Higor Campagnaro e Fabíola Buzim, amigos de longa data. Com Higor já havia trabalhado também no *As Horas Vulgares* e Fabíola havia dirigido em *A Menina*. Assim, já os conhecia bem, assim como eles conheciam um ao outro. Apesar de serem capixabas, ambos moravam no Rio de Janeiro durante a pré-produção e as filmagens, de modo que a preparação tinha que contar com datas fixas e dependia de custos extras com passagens, o que era um pouco limitante, mas compensado pelo fato de nos conhecermos, os três, há bastante tempo e compartilharmos uma amizade e uma relação de confiança. Então, quando finalmente podíamos nos encontrar, sempre tirávamos o máximo possível dos ensaios estruturados, como nos casos anteriores, em laboratórios de criação. O papel da irmã de Afonso, a quem ele conta sua história, ficou com Alê Bertoli, experiente atriz, integrante do Grupo Z de teatro, um talentoso e premiado grupo de teatro capixaba que fez, ali, sua estreia no cinema. Conheci a Alê num esquete teatral que o Grupo Z apresentou num evento e me apaixonei instantaneamente por seu modo de atuar. Apesar de ela ter me conhecido por ocasião deste convite, ela, o Higor e a Fabíola já se conheciam, o que ajudou muito todo o processo.

A preparação neste filme seguiu o mesmo rumo das outras. Partíamos da cena, mas sempre com liberdade de criação e alteração. Como tinha menos tempo dessa vez, levei a câmera desde o primeiro ensaio, tanto para que se vissem, aceitassem suas imagens e aprendessem com elas, como para me ajudar na encenação. Já disse isso no começo deste relato e reitero agora que me aproximo do fim: só sei *decupar* a partir do trabalho dos atores e das atrizes. São os movimentos, as intenções e as falas geradas durante os ensaios que definem como aquela cena será filmada. Não saberia nem, tampouco, eu gostaria de fazer de outra maneira.

Neste filme tínhamos outro desafio que eram as metamorfoses de Fabíola. Havia cenas em que ela envelhecia muitos anos, o que nos tomava horas de caracterização, e outras em que se transformava em animais, os mais variados. De modo que havia dias em que o set estava cheio de

bichos, e eles meio que ditavam nosso ritmo. Além disso, havia a construção desse ser que era a personagem da Fabíola, que não era exatamente uma humana no sentido mais estrito do termo. Todo esse trabalho de corpo e de olhar desenvolvemos durante os ensaios. Eu deixava sempre que estas construções partissem dela e aí entrava modulando.

Os animais foram um capítulo à parte. Filmar bichos sempre foi uma paixão. Todos os meus curtas têm pelo menos um animal, mesmo que apareça rapidamente. Em *Dia de Sol*, já tinha me proposto o desafio de realizar um filme em que um animal, o passarinho objeto de desejo de Darlene, tivesse papel de destaque e devesse realizar certas ações sem as quais a história não se contava. No caso do passarinho de *Dia de Sol*, ele tinha que comer umas sementinhas do comedouro em sua gaiola, ou o desfecho da história não faria sentido.

Em *A Própria Cauda* o desafio foi ampliado. Contávamos pelo menos com cinco animais durante as filmagens, incluindo uma aranha caranguejeira, um cachorro treinado pelo exército, um gavião, uma coruja e uma jiboia de um metro e oitenta centímetros de comprimento que deveria rastejar sobre o protagonista. Como sempre faço, todos os animais que entram num set dirigido por mim são licenciados pelo IBAMA e têm seus donos presentes. No caso de *A Própria Cauda*, eu sempre tinha também pelo menos um biólogo no set de filmagem por se tratar de animais exóticos e que previam cuidados especiais em seu manejo.

A aranha, que não tinha nome, tinha uma participação especial no começo do filme e tínhamos que fazê-la andar por um caminho específico. Ela deveria andar pela cozinha e sair pela porta da frente da casa. Como em *Dia de Sol*, em que o passarinho também deveria realizar uma ação pré-determinada, ouvi a mesma pergunta: “como diabos você vai fazer para esse bicho fazer isso?”, e só tem mesmo uma resposta quando se vai filmar a natureza: paciência. No caso da aranha, a colocamos no caminho e abrimos a porta. Como o ator vinha em direção a ela, era natural que procurasse a saída pela porta. Repetimos algumas vezes e, eventualmente, ela acertou o caminho. Toda a cena era feita com a presença de um biólogo que nos orientava para que não estressássemos o bichinho.

Já com Amanda, nossa jiboia, contei com a parceria do incrível Higor Campagnaro, que interpretava Afonso. Era sobre ele que a jiboia deveria rastejar na cena final. Como sempre faço, quando acho que uma cena pode ser um obstáculo para o ator ou a atriz, trago a questão ainda durante o convite. Como conhecia Higor já há bastante tempo, disse a ele de chofre: “Quero você no meu próximo curta, mas tem o seguinte, você vai ter que que contracenar com uma cobra”. Ele sorriu matreiro: “Como é que é isso aí?”. “Uma jiboia, um metro e meio pelo menos, vai andar em cima de ti”, respondi sorrindo. “Uma cobrinha adestradinha, né, Vivi?”, “Claro!!!”, e pronto, estava selado o acordo.

Higor foi incrível com os bichos e, especialmente, com Amanda, nossa jiboia. Apresentei-o ao biólogo, dono de Amanda, e conversamos bastante sobre como a cena deveria ser realizada a fim de deixar o animal à vontade. Diminuí ao máximo o número de pessoas no set de filmagem, a quantidade de luzes e o tempo de filmagem do plano. Tudo ocorreu tranquilamente e, tanto Higor quanto Amanda aparecem tranquilos na cena.

A Própria Cauda foi um trabalho que, apesar dos muitos obstáculos, foi incrível de fazer. Todos os atores e atrizes foram de uma generosidade e uma entrega imensa durante todo o processo.

DOCÊNCIA E PESQUISA

Pouco depois das filmagens, me mudei para Florianópolis para me dedicar à docência na UFSC e, algum tempo depois, ao doutorado na UDESC. Quando decidi que faria o processo de seleção para o doutorado, não poderia imaginar pesquisar nada que não conjugasse estas duas grandes paixões: atuação e cinema brasileiro. A escolha foi, em parte, pela paixão e, em parte, pelas grandes transformações que presenciei durante a minha trajetória de quase vinte anos nos modos e maneiras de se entender o trabalho do ator e da atriz no nosso cinema. Especialmente no que diz respeito aos processos preparatórios que caracterizam a fase da pré-produção cinematográfica. E quanto mais pesquiso, mais me dou conta do tamanho destas transformações, de como vão rapidamente se

incorporando ao *modus operandi* da realização fílmica e da relevância de todo esse processo dentro do cinema brasileiro.

Nos próximos capítulos pretendo me debruçar sobre estas transformações e refletir sobre o modo como afetam o fazer cinematográfico e, conseqüentemente, o cinema feito no Brasil.

3

AS ESPECIFICIDADES DO CINEMA E AS QUESTÕES DE “REALIDADE”, “REALISMO” E ENCENAÇÃO

A fotografia e o cinema trouxeram um elemento novo e desafiador para a expressão artística e para a comunicação: o dispositivo. Entre a experiência e a consciência que a comunica, há o dispositivo; entre a coisa filmada e quem a filma, há a câmera. Isso traz imediatamente ao surgimento do cinema duas questões fundamentais: a tensão entre encenação/“realidade” e a figura do “encenador” como inerente à própria natureza do processo cinematográfico: entre aquele que olha e aquilo que é olhado, há o dispositivo de olhar. Estes homens ou mulheres que olham não estão na cena, não são parte dela. Mesmo nas primeiras imagens cinematográficas produzidas pelos Irmãos Lumière³⁰, que ainda eram entendidas como “registros” de uma suposta realidade, entre estes dois homens que olhavam e a coisa olhada, havia o dispositivo de olhar. Ainda ali onde não há encenação, no sentido ficcional que foi se atribuindo à palavra, há o ser humano que olha através da câmera a experiência cotidiana

³⁰ Os irmãos franceses Auguste e Louis Lumière foram pioneiros do cinema e contribuíram para o avanço da fotografia. Eles inventaram o cinematógrafo, um aparelho que combinava câmera de filmagem e projetor. Com esse aparelho, realizaram o que é considerada a primeira sessão comercial de cinema, em 1895. Disponível em: <https://escola.britannica.com.br/artigo/irm%C3%A3os-Lumi%C3%A8re/483343>. Acesso em: 8 abr. 2020.

daqueles operários e operárias saindo da fábrica, do trem chegando à estação, do bebê sendo alimentado pela mãe. Escolher o que será olhado, como será olhado, a que altura ficará o dispositivo, em que ângulo, por quanto tempo etc. são modos de organizar, selecionar, pautar, filtrar e expressar aquilo que se olha. Neste sentido, a encenação nasce com o cinema e dele é parte inerente.

Por outro lado, há a “realidade”. Se na pintura, mesmo figurativa, há uma relativa autonomia em expressar o que se deseja, no cinema a existência do dispositivo, que imprime a experiência através da luz, da lente e da câmera no negativo, nos coloca imediatamente o dilema da “realidade”. Não é à toa que grande parte das discussões levantadas pelos primeiros teóricos e cineastas diz respeito ao status de arte aplicado ao cinema. Seríamos, nós cineastas, meros registradores do “real”? Se atrás do dispositivo de filmar há o olhar deste homem ou desta mulher que seleciona, organiza, filtra e tinga de expressividade, estaria intacta a alegada “realidade” da experiência?

A tensão entre “realidade” e encenação nos é antiga e familiar, nascendo junto com as primeiras imagens. No começo, esse olhar quase furtivo sobre as experiências cotidianas, depois, os experimentos, as apropriações, o desejo de contar que aquilo também servia para contar. A ficcionalização que se seguiu aos primeiros “registros” escancarou o potencial cinematográfico da encenação. No entanto, a encenação cinematográfica não nasce de seu processo de ficcionalização, ela aprofunda-se nesse processo, mas é inerente ao próprio cinema e deriva de nossa vinculação ao próprio dispositivo. Entre a experiência e os homens e mulheres, há o dispositivo. A experiência está lá, mas a imagem só existe em sua singularidade e materialidade objetivas a partir desse olhar que posiciona, escolhe e expressa.

AS QUESTÕES DO “REALISMO/NATURALISMO” E ENCENAÇÃO

A tensão entre as questões de “realidade” e encenação permeiam o cinema. Não pretendo me alongar, mas acredito que o caráter “realista”, muitas vezes imputado à encenação cinematográfica, tem importância

nos modos da atuação cinematográfica. Linda Williams, em *Playing the Race Card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*, aponta os desafios de se pensar o conceito de realismo que permeia múltiplos campos da pesquisa e da experiência:

[...] o conceito de realismo não é estático. Enquanto mudam os sistemas de explicação que o definem — sociologia, marxismo, psicologia, economia, fenomenologia, existencialismo, feminismo, e assim por diante —, os códigos e convenções do realismo também mudam perseguindo uma nova “verdade” ou uma maior “autenticidade” (Williams, 2001, p. 31).

Colin MacCabe (1985), em seu livro *Tracking the Signifier: theoretical essays on film, linguistics, literature*, desenvolve “uma análise imanente do realismo como um sistema discursivo, um conjunto de estratégias com efeitos textuais”, que ele chama de “texto realista clássico”:

Tanto o romance quanto o filme de ficção eram incluídos na noção de texto realista clássico (*classic — realist texts*) de MacCabe; que era definido como um texto em que uma clara hierarquia regula e arbitra os discursos que compõe, hierarquia esta, estabelecida por uma noção empírica de “verdade” (Stam, 2003, p. 166).

Note-se a natureza empírica atrelada à noção de “verdade” no texto “realista clássico” observada por MacCabe. Esse empirismo diz respeito aos modos de realização das estratégias textuais. E no cinema, especificamente, ajuda a configurar os modos de produção e realização. Para pensar as questões “realistas” atreladas ao cinema, acredito que seja útil voltarmos nosso olhar para os primeiros cinemas do começo do século XX. Nos primeiros trinta anos do referido século, pipocavam experiências cinematográficas pelo mundo: o *Expressionismo Alemão*, o *Cinema de Montagem* russo de Eisenstein, Pudovkin e Vertov e as experiências francesas de George Méliès são alguns dos exemplos. Como não devo me alongar no tema, centrar-me-ei nos primórdios do cinema estadunidense, uma vez que ele se torna hegemônico do ponto de vista mercadológico, influenciando a configuração da linguagem cinematográfica e os modos de produção

fílmica em muitas partes do mundo, notadamente após a primeira guerra mundial, inclusive no Brasil, como aponta Laurent Desbois em *A Odisseia do Cinema Brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*:

[...] a primeira guerra mundial, da mesma forma que na Europa, de onde vem os materiais, paralisa a produção e destrói o sonho da Belle Époque (do cinema brasileiro). A Paramount aproveita para abrir uma filial brasileira em 1996: os norte-americanos começam a colonizar cinematograficamente o país, explorado desde 1911. [...] Para Paranaguá, “o Brasil se torna um mercado cinematográfico completamente dominado pela dominação estrangeira” (Desbois, 2016, p. 27).

Os filmes estadunidenses das duas primeiras décadas do século XX, período conhecido como *early cinema*, eram marcados especialmente por três gêneros: o Melodrama, o *Western* e o *Slap Stick Comedy*. Notadamente, os primeiros Melodramas, descritos por Ben Singer em *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts* (2001) como “*blood and thunder melodrama*” (Melodrama de sangue e trovão) ou “*sensational melodrama*” (Melodramas sensacionais), tiveram uma grande permeabilidade entre o público e muita influência sobre os demais gêneros.

Embora as análises de Williams e Singer centrem-se num gênero específico da encenação cinematográfica, a saber, o melodrama, elas contribuem no sentido de singularizar a experiência analítica, nomeando, descrevendo e analisando as estratégias cênicas deste gênero considerado um dos três gêneros fundadores do cinema estadunidense ao lado do *Slap Stick Comedy* e do *Western*. Williams, Singer, Peter Brooks, entre outros estudiosos do gênero, nos dão um testemunho importante da tensão entre realidade e ficção nos primórdios do cinema estadunidense, que se torna hegemônico sobre outros cinemas mundiais durante o século XX por sua combinação de estratégias produtivas, mercadológicas, narrativas e dramáticas.

O melodrama, assim como o *Slap Stick Comedy* e o *Western*, é o espaço do “homem comum”. Carrega com ele as mudanças no campo da literatura,

do teatro, da arte e das grandes transformações socioeconômicas que marcam a virada do século e que rompem com uma tradição de narrativas de herança trágica, centradas na nobreza e no clero. O melodrama, especialmente o oriundo das tradições teatrais francesas e inglesas do final do século XVIII e início do século XIX, durante as revoluções Francesa e Industrial, respectivamente, e que influencia sobremaneira o Western e flerta, em alguns casos emblemáticos como o de Charlie Chaplin, com o *Slap Stick Comedy*, surge para representar essa nova narrativa que rompe com a nobreza e o clero e passa a visibilizar os personagens representativos das mudanças sociais da época: o proletário e o burguês.

Se no campo do personagem os primeiros cinemas de produção massiva almejavam retratar o “comum”, no campo da encenação, perseguiram o espetaculoso. Aponto em minha dissertação de mestrado, *Coração de Ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier* (2006), que o teatro melodramático das experiências francesa e inglesa é fruto da quebra de privilégios dos *Teatros Reais* (vinculados à Coroa), também chamados de *Teatros Oficiais*. No caso da experiência inglesa, ele reflete as mudanças oriundas da revolução industrial: as alterações na economia e na produção e a chegada em massa de imigrantes vindos do campo para trabalhar nas cidades, que constituíam o novo público das primeiras empreitadas culturais massivas. Se o *Teatro Oficial* francês e inglês, anterior à revolução, é composto, principalmente, de tragédias e comédia de costumes, nas quais o texto é geralmente declamado e central na narrativa, enquanto os cenários eram mais discretos e descritivos; os teatros populares eram o terreno do físico, do imagético, do cenográfico e da exploração do corpo. No caso da França, a importância do texto nos *Teatros Reais*, ou *Teatros Oficiais*, era tanta que havia, literalmente, um direito de censura da parte dos *Teatros Oficiais* com relação aos teatros populares, no sentido de limitar-lhes o uso da palavra. Segundo nos conta Brooks (1976), o monopólio da palavra pelos *Teatros Oficiais* dura, na França, aproximadamente quinze anos. “Durante esse período, o ‘*comédiens-français*’ tinha o direito de ler todos os *scripts* propostos pelos teatros secundários e praticar a censura onde a palavra excedesse seus estreitos confinamentos” (Rodrigues, 2006, p. 53).

Isso aprofundou nos teatros populares europeus uma tradição já calcada no gesto e na imagem. O que se via eram as pantomimas, os balés, a palhaçaria, os truques de mágica, espetáculos acrobáticos, teatro de marionetes, mímicas e espetáculos com acompanhamentos musicais e canções que focavam menos no personagem do que na construção imagética do seu arquétipo. Quando o teatro melodramático surge, fruto da quebra das patentes reais ou da transição econômica e social por que passavam esses países, ele se apropria dessa tradição do espetáculo e do espetaculoso para contar as histórias de personagens ordinárias em situações extraordinárias. Muito afeito às tragédias naturais (tempestades, furacões, enchentes etc.), que cumpriam no gênero a função narrativa de “voz de Deus” — interferindo no cotidiano, recompensando os virtuosos e punindo os ímpios, através da estratégia narrativa conhecida como “justiça poética” —, e aos artefatos tecnológicos (telégrafos, telefones, balões, aviões, trens etc.), que exaltavam as virtudes e tendências da *idade moderna*, o melodrama ampara-se no esmero cênico no intuito de emprestar verossimilhança ao improvável, inusitado, coincidente ou espetacular. É nos teatros primordiais o triunfo do cênico, com cenógrafos, iluminadores e figurinistas alçados à condição de diretores e encenadores e uma atuação hiperbólica que enfatiza o sentimental e o histriônico e coloca em evidência o personagem. Como nos conta Singer (2001) nas mais de quarenta peças e espetáculos melodramáticos que ilustram seu relato, os teatros melodramáticos do final do século XIX construíam tanques para afundar navios e simular naufrágios, levavam para dentro dos teatros trilhos de trens para simular perseguições e as temíveis *Infernal Machines* (máquinas de morrer), que no cinema foram retratadas com as clássicas cenas das mocinhas amarradas aos trilhos, e construíam espetáculos nos quais os espectadores deveriam, literalmente, sair do espaço teatral para perseguir um balão que pousaria em um campo aberto onde continuaria o espetáculo. O cinema quando se apropria do gênero e o toma como um gênero fundador, apropria-se também do espetaculoso e toma para si a tarefa de contar a “história das pessoas ordinárias em situações extraordinárias”. Se a vida banal é permeada por situações improváveis, elas precisam, pelo menos, parecer possíveis, plausíveis

naquele mundo ficcional construído, naquele contrato de leitura que se estabelece entre a criação e o espectador no universo imagético possível. Para que se efetue a suspensão da descrença, é necessário construir a verossimilhança do improvável, e essa verossimilhança constrói-se a partir do esmero técnico e do apagamento dos vestígios de produção.

Se me alongo em meu olhar sobre o gênero melodramático, é por considerá-lo um gênero fundador dos primeiros filmes de um cinema que se torna hegemônico e, portanto, modelo, seja por repetição ou antagonismo, dos cinemas que os sucedem. Pensar a história desses primeiros cinemas, sua relação de antagonismo com as vanguardas artísticas da época e posteriores e sua relação de repetição com modelos cinematográficos posteriores pelo mundo é pensar como as estratégias de verossimilhança através do espetaculoso, do cênico e dos efeitos especiais contribuíram para moldar as estratégias de apagamento de vestígios de produção que configuram a linguagem cinematográfica nos seus primórdios e perduram ainda hoje. Essas estratégias narrativas e o conseqüente apagamento dos vestígios de sua produção configuram, influenciam e modulam os próprios modos da produção e realização cinematográfica.

Falei brevemente sobre isto em minha dissertação de mestrado e comento que:

No caso específico do cinema, as estratégias com efeitos textuais a que se refere MacCabe estão ligadas a um conjunto de dispositivos de continuidade espaçotemporal, como o regramento para a introdução de cenas (do plano conjunto, para o médio, para o *close*, por exemplo); as demarcações de passagem de tempo (como o efeito de fechamento de diafragma, os *fades*, ou as fusões)³¹ e as

³¹ Estas são técnicas de controle da incidência de luz no negativo, fita ou arquivo digital que podem ser feitas durante as filmagens ou nos processos de montagem. Os *fades* constituem-se na supressão total da luz ou no retorno total da luz após sua supressão. Por exemplo, no *fade out* uma imagem é escurecida gradativamente até que a tela fique preta, no *fade in* clareia-se gradativamente do preto até se restituir totalmente a legibilidade da imagem. Já no caso das fusões, trata-se, literalmente, de fundir uma imagem à outra, saindo de uma imagem, passando por um breve período no qual estão sobrepostas, e chegando a outra.

técnicas de montagem para suavizar as transições de um plano a outro (*raccords* de posição, *raccords* de movimento, *inserts* de planos-detulhe para cobrir descontinuidades inevitáveis)³², por exemplo. Assim, o filme realista clássico apaga os vestígios de sua realização “fazendo-se passar por natural. Por meio do apagamento dos sinais de sua produção, o cinema dominante persuadia os espectadores a tomar por traduções transparentes do real o que nada mais era que efeitos deliberadamente construídos”. (Stam, 2003, p. 166) (Rodrigues, 2006, p. 31).

Paula Alves, José Eustáquio Diniz Alves e Denise Britz do Nascimento Silva, no artigo “Mulheres no Cinema Brasileiro”, apontam também o modo como o “cinema narrativo clássico” citado por Colin McCabe (1985) usa de estratégias narrativas e de encenação de modo a construir a ilusão “realista” e promover os apagamentos dos vestígios de produção.

³² Os *raccords* são técnicas de filmagem/montagem criadas para simular a continuidade espaçotemporal. Elas servem para garantir que planos filmados em espaços e tempos diferentes deem a impressão, quando montados, de estarem acontecendo em uma cronologia espacial e temporal. Por exemplo, se eu filmo a caminhada de um personagem que anda da esquerda para a direita e opto por fazê-lo em três planos, preciso garantir, através do posicionamento da minha câmera em relação ao personagem, que em todos os três planos ele caminhe da esquerda para a direita. Isso vale para a direção do olhar entre duas personagens que conversam; assim, se a personagem A está à esquerda do quadro e a personagem B está à direita do quadro, preciso garantir que a personagem A olhe para a direita e a B olhe para a esquerda. Há muitos tipos de *raccords*, e todos se referem a técnicas de filmagem/montagem para garantir a continuidade espaçotemporal. Os *inserts* podem servir tanto para realizar técnicas de continuidade como para enfatizar ações. Por exemplo, um personagem caminha da esquerda para a direita, pega uma chave que está em cima da mesa e caminha da direita para a esquerda em direção à porta para sair da casa; posso optar por realizar esta ação em três planos: um plano mais aberto do personagem caminhando da esquerda para a direita, um plano detalhe ou um plano mais fechado da ação de pegar a chave sobre a mesa e outro plano mais aberto da caminhada da direita para a esquerda em direção à porta. Neste caso a inserção do plano detalhe serve tanto para solucionar a inversão do eixo da caminhada como para enfatizar o apanhar da chave.

O que chamamos de cinema clássico narrativo é aquele que se utiliza de articulações de espaço e tempo construídas pela montagem clássica, ou seja, combinações de imagem e som que tendem a reproduzir o “efeito do real”, a “montagem invisível”, o “ilusionismo”, de forma a intensificar o nosso envolvimento emocional com a história contada nos filmes. Em geral, o cinema clássico narrativo é marcado por construções de artimanhas de envolvimento do espectador: o bem contra o mal, uma história de amor, “cortes escondidos” e mudanças clássicas de planos, ou seja, nada de chamar a atenção para as técnicas cinematográficas, mas, ao contrário, manter o espectador tão envolvido e concentrado na trama que ele seja capaz de “esquecer” momentaneamente que assiste a um filme (Alves; Alves; Silva, 2011, p. 368-369).

Os apagamentos dos vestígios de produção no cinema, ao menos da forma como se configurou hegemonicamente, servem aos processos de criação de uma verossimilhança que busca minimizar a tensão das questões de “verdade” e encenação, construindo com o espectador o pacto da suspensão da descrença, no qual a “verdade” passa a ser momentaneamente a “verdade” possível daquele mundo construído.

No que diz respeito ao trabalho do ator e da atriz, as questões de verossimilhança e os modos de sua construção por meio dos elementos técnicos, estéticos e estilísticos do cinema nos traz algumas questões importantes: o tipo, a fotogenia e a fragmentação da atuação por meio de estratégias de filmagem que visam à construção da simulação da continuidade espaçotemporal.

ARQUÉTIPOS, TIPOS, ESTEREÓTIPOS E CLICHÊS

Os conceitos de *arquétipo* e *inconsciente coletivo* difundiram-se, da maneira como hoje são entendidos, a partir das ideias do psicanalista suíço Carl Gustav Jung (1875-1961). Segundo Jung, os arquétipos seriam a primeira manifestação do inconsciente coletivo: “um conceito universal e não estabelecido em nossa experiência pessoal” (Damascena, 2015, p. 19). Do inconsciente coletivo, surgem os arquétipos.

A estes temas dei o nome de arquétipos, designação com a qual indico certas formas e imagens de natureza coletiva, que surgem por toda parte como elementos constitutivos dos mitos e ao mesmo tempo como produtos autóctones individuais de origem inconsciente. Os temas arquetípicos provêm, provavelmente, daquelas criações do espírito humano transmitidas não só por tradição e migração, como também por herança. Esta última hipótese é absolutamente necessária, pois imagens arquetípicas complexas podem ser reproduzidas espontaneamente, sem qualquer possibilidade de tradição direta (Jung *apud* Damascena, 2015, p. 55).

A partir da ideia de temas arquetípicos que se repetem através dos tempos e das culturas mais diversas, Jung definiu:

[...] diversos arquétipos que se comportam de maneira relativamente padrão e repetem hábitos, costumes e procedimentos, como o arquétipo materno (Jung, 2002, p 85) e o arquétipo da criança (Jung, 2002, p 151). Segundo Jung, o arquétipo de mãe, por exemplo, repete-se em pessoas de todo o mundo e, mesmo mães que não se conhecem e nunca se relacionaram, têm atitudes idênticas ou, no mínimo, parecidas (Damascena, 2015, p. 20).

O conceito de arquétipo de Jung foi vastamente explorado por Joseph Campbell em livros como *O herói de mil faces* (1989), no qual “explica como os heróis em diversos enredos da cultura pop refletem o mesmo padrão de várias formas. Desde heróis da mitologia, passando pela idade média, aos apresentados atualmente em filmes, livros e outros elementos da indústria cultural” (Damascena, 2015, p. 20). A estes padrões das narrativas míticas envolvendo heróis que Campbell inventaria e organiza, ele denomina: “Jornada do Herói”. As ideias de Campbell tiveram um impacto estrondoso no cinema, sobretudo no cinema estadunidense. Mas os arquétipos como centro das narrativas arquetípicas organizam os mitos e as narrativas humanas há milênios, e assim sempre foi também no cinema, desde o seu início e onde quer que fosse.

É importante entender, contudo, que, segundo o entendimento Jungiano, os arquétipos não são os mitos, mas, antes, os conteúdos psíquicos que

os antecedem. Segundo ele: “As imagens arquetípicas são, a priori, tão significativas que o homem nunca pergunta o que, a rigor, poderiam significar” (Jung *apud* Barros, 2009, p. 2). Segundo este entendimento, os arquétipos são as pré-imagens, os afetos em seu estado bruto, antes de serem submetidos à elaboração consciente.

Ana Taís Martins Portanova Barros, em seu artigo “A saia de Marilyn: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas”, nos aponta o entendimento do filósofo, professor e pesquisador francês Gilbert Durand, reconhecido por seus trabalhos em mitologia e imaginário sobre as relações entre arquétipos e mitos. Durand sublinha:

[...] a universalidade constante dos arquétipos, sua estabilidade em contraste com a diversidade dos símbolos, que variam enormemente de acordo com o meio. Assim, enquanto “o arquétipo do céu permanece imutável, o simbolismo que o demarca transforma-se de escada em flecha voadora, em avião supersônico ou em campeão de salto” (Durand, 1998, p. 62). Observa-se, na passagem do arquétipo ao símbolo, uma primeira multiplicação de derivações da imagem primordial e, ao mesmo tempo, um certo estreitamento de sua simbolização, ocasionado pela adequação a concretudes históricas, sociais, culturais. O nível seguinte seria o mito, narrativa que organiza imagens simbólicas e arquetípicas: “O mito é já um esboço de racionalização, dado que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos em ideias” (Durand *apud* Barros, 2009, p. 2).

O mito partiria, assim, da cristalização do arquétipo em imagem para tecer narrativas que trabalhem as características, as demandas e os conflitos dos personagens arquetípicos. As artes dramáticas como o teatro — e, especialmente, o teatro melodramático — e, posteriormente, o cinema, resumiram o personagem arquetípico operando sua simplificação no “personagem-tipo”. O “personagem-tipo” é, muitas vezes, um personagem sem profundidade psicológica, no qual as características físicas, afetivas e morais encontram-se imbricadas e aplainadas. Contudo, veja bem, não queremos implicar que a totalidade das artes dramáticas, como o teatro e o cinema, sejam ancoradas em personagens-tipo. O que

desejamos, aqui, é apontar a existência e a relevância deste recurso, especialmente, no contexto da cultura de massas. Janaína Gamba, na sua dissertação de mestrado, intitulada *Cara de Vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de terror*, desenvolve:

Mais especificamente, há o personagem-tipo, este, tipificado e mais individualizado. Personagens-tipo são caracterizados por serem construções feitas ao redor de uma única ideia ou qualidade. Neles, a aparência física e o gestual estão intimamente ligados à representação de valores morais (o herói, a donzela, o vilão, o mentor etc.). Para Richard Dyer (1999), o personagem-tipo acrescenta características recorrentes no mundo real. Contudo, se estas características são universais e imutáveis, então se categorizam como arquétipos. Por outro lado, se são datadas e/ou inseridas especificamente dentro de um contexto sócio-histórico, então podem ser classificadas como tipos sociais, ou estereótipos. Deste modo, deve-se ter em mente que, por exemplo, o Vilão, é um arquétipo, e o bandido é um tipo social. Há tipos de caracterização que não mudam através do tempo, que assim o são por “tradição”, estando sob o domínio comum. Formas arquetípicas de caracterização, assim como é com o Cristianismo e com a tragédia grega (Gamba, 2014, p. 46).

O “personagem-tipo” alimenta-se dos estereótipos e clichês. Os estereótipos e clichês são a forma mais reduzida e simplificada da pré-imagem arquetípica. São imagens solidificadas e repetidas à exaustão até perderem os rastros de profundidade psicológica e social. São imagens de rápido reconhecimento e, por isso mesmo, amplamente utilizadas na era da comunicação rápida e abundante em que vivemos, especialmente na cultura *pop* e na publicidade. Segundo Leonor Areal, em seu artigo “Por uma Teoria do Clichê”: “Quanto mais uma imagem é repetida, mais ela se torna simplificada e mais ela é retida por cada um de nós. A forma repetida e reconhecível que chamamos clichê é um elemento fundamental da linguagem do cinema, terreno onde surge amiúde esse gênero de citação” (Areal, 2011, p. 143).

Entender a influência dos arquétipos e personagens arquetípicos e suas reduções — os “personagens-tipo”, estereótipos e clichês — na cultura de massa e no cinema é importante para que possamos compreender alguns dos fatores que influem na seleção dos elencos cinematográficos e nas relações de trabalho entre direção, equipe e elenco. Para tanto, é necessário um entendimento de dois conceitos: a fotogenia e o *star system*.

FOTOGENIA E STAR SYSTEM

A fotogenia pode ser definida como a representação imagética do tipo. É sua materialização, e relaciona-se ainda às questões de representação e representatividade, sendo alçada em importância no cinema através da instituição de um *star system*.

Nikita Paula, em seu livro *Vôo cego do ator no Cinema Brasileiro: experiência e experiências especializadas*, explora o conceito de fotogenia e sua relação com o *Star system*:

Capítulo à parte na história de consolidação da indústria, a criação do *star system* logo nas primeiras décadas do cinema explora a manifestação da fotogenia — a capacidade de impressionar bem na chapa, ou no papel fotográfico — e redimensiona a função do ator: a dialética que então se processa entre o ator e o personagem, ou entre o nome do intérprete que se torna tão ou mais forte que o do próprio papel que interpreta, faz surgir a Estrela. [...] Como tal, além de uma simples peculiaridade favorável à apresentação do ator à câmera, a fotogenia é o ponto de partida sobre o qual se apoia a indústria do cinema. Mais do que isso, a própria fotogenia é construída (com recursos gerais de maquiagens, iluminação etc.) nos traços finais, na composição plástica com que se apresenta a estrela: a sua expressão fotogênica concentra projeções de ideais humanos, sintetiza caracteres próprios à imagem, a ideais atribuídos ou atribuíveis aos deuses. Devido ao seu caráter luminar, “As estrelas transpassam a obscuridade; são faróis projetados na noite do inconsciente” (Chevalier; Gheerbrant, 1988, p. 404) (Paula, 2001, p. 32-33).

As questões de tipo e fotogenia no cinema nos interessam aqui porque afetam, direta ou indiretamente, toda a cadeia de construção dos personagens cinematográficos que se repetem em tipos, arquétipos e clichês através do tempo, bem como a convocação dos atores e atrizes que os interpretarão. Assim sendo, as questões de tipo e fotogenia afetam diretamente o mercado de trabalho do ator e da atriz e impactam a representação e a representatividade, principalmente no que diz respeito à visibilidade de grupos socialmente excluídos, no cinema.

[...] nascida em virtude da concorrência das empresas de filmes, na fabricação da estrela não é casual ou contraditória a coincidência do mito com o capital. À margem do sistema capitalista, ou no sistema capitalista subdesenvolvido, seria impossível pensar o desenvolvimento da estrela tal como está aqui compreendida: como determinante do desenvolvimento da indústria cinematográfica, na mesma medida em que esta determina a própria vida da estrela. A própria manutenção da indústria seria diretamente influenciada pela manutenção de determinadas possibilidades de projeção do espectador sobre o produto que lhe é oferecido (Paula, 2001, p. 35-36).

No caso do Brasil, as tentativas de criação de um *star system* cinematográfico relacionam-se, intimamente, com a tensão entre mercado e arte e com as tentativas de criação de um cinema genuinamente brasileiro que pudesse representar sua gente, seus tipos, e que fosse, assim, acolhido pelo público, que com eles se identificassem. Durante os ciclos de nossa história cinematográfica, foram muitas as tentativas de promover o cinema enquanto indústria e de promover o cinema enquanto arte. Em ambos os casos, o discurso de fundo era sempre a criação de um cinema genuinamente brasileiro.

Nos capítulos 4 e 5, aprofundo as reflexões sobre as sucessivas empreitadas de construção de um *star system* cinematográfico brasileiro, sua relação dialética com o mercado cinematográfico e o tipo de cinematografia que se produzia em cada momento, partindo da década de 1930 até chegar à década de 1990.

4

MERCADO, STAR SYSTEM E CARACTERÍSTICAS DO CINEMA BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1930 A 1960

DÉCADAS DE 1930 A 1950: AS EXPERIÊNCIAS DOS GRANDES ESTÚDIOS

Cinédia

A quebra da bolsa de 1929 nos Estados Unidos, conhecida como *A Grande Depressão*, abalou, apenas momentaneamente, os grandes estúdios de cinema instalados em Hollywood. Contudo, rapidamente, o governo estadunidense viu no cinema uma maneira de fomentar a economia e reestabelecer a imagem do país, tanto interna quanto externamente. No mercado latino-americano, as ações dos estúdios incluíam-se no contexto da política de boa vizinhança e procuravam não apenas propagandear o *american way of life*, mas inserir o cinema estadunidense na América Latina, produzindo filmes com locações em países latino-americanos, incorporando os talentos latino-americanos ao cinema estadunidense e promovendo viagens de estrelas do cinema norte-americano às principais cidades da América Latina e vice-versa.

No final da década de 1930, a supremacia da indústria cinematográfica norte-americana era absoluta, Hollywood produzia mais filmes que todas as indústrias cinematográficas reunidas. [...] a consolidação incontestável das películas norte-americanas se explica fundamentalmente por suas bases estritamente industriais, estabelecidas no *studio system*. Organizado de modo a maximizar os lucros, o *studio system* esteve no auge entre os anos de 1932 e 1946. De fato, foi neste período que a história do filme passou a se confundir com a história de Hollywood (Leite, 2005, p. 60-61).

Assim sendo, não é de se estranhar que as discussões sobre a “fundação” ou ampliação de um incipiente cinema brasileiro passassem, no início dos anos 1930, pela tentativa de mimetização dos moldes do cinema hollywoodiano, sobretudo no que tange ao *studio system*, o modelo de produção dos estúdios cinematográficos. É interessante lembrar, ainda, que vivíamos neste período os primeiros anos do governo do presidente Getúlio Vargas, com políticas voltadas para a industrialização de um Brasil ainda fortemente agrário. Assim sendo, foi também natural que se pensasse um modelo cinematográfico a partir de uma perspectiva industrial. A primeira tentativa de criação de um cinema brasileiro no formato dos grandes estúdios partiu do crítico de cinema carioca Adhemar Gonzaga, que fundou, no início dos anos 1930, a Cinédia. “A produtora nasceu com o objetivo de promover a atualização técnica e estética do cinema brasileiro, elevando as produções brasileiras ao padrão dos filmes estrangeiros, notadamente as produções hollywoodianas” (Leite, 2005, p. 66).

Apesar de ter como norte o cinema de Hollywood, Adhemar Gonzaga e seus parceiros de Cinédia rapidamente perceberam que para atrair o público ao cinema seria necessário não apenas realizar melhorias técnicas, mas encontrar os rasgos de “brasilidade” que promovessem a identificação do espectador. A saída encontrada foi o carnaval. “Paradoxalmente, a Cinédia, criada com o fim de desenvolver a indústria cinematográfica nacional, estimulou a emergência do gênero conhecido como chanchada carnavalesca, cuja produção e roteiro eram o oposto do que se entendia indispensável para criar o cinema industrial no Brasil” (Leite, 2005, p. 67).

A chanchada produzida pela Cinédia e perpetuada, ainda por muitos anos, em filmes das posteriores Atlântida e Vera Cruz baseava-se na fórmula de filmes baratos, de forte apelo popular e não necessariamente centrada no apuro técnico. Eram comédias musicais de humor leve para toda a família, que se ancoravam na relação com a música e com as festas populares e se relacionavam, intimamente, com o veículo de comunicação mais popular da época, o rádio. Assim sendo, as chanchadas foram a primeira tentativa de criação de um *star system* cinematográfico, apropriando-se de dois *star systems* pré-existentes: o radiofônico e o do teatro de revista, e cooptando artistas e estratégias cênicas, estéticas e narrativas do rádio, do teatro de revista e de artes populares como o circo, a dança, a música e a palhaçaria.

Após o êxito de *A Voz do Carnaval*, a Cinédia continuou a produzir comédias musicais que tinham como pano de fundo o carnaval. A primeira delas foi *Alô, Alô, Brasil*, que além de consolidar o gênero dos musicais marcou a aproximação dos filmes com o rádio, mais poderoso meio de comunicação do período. Os ouvintes dos programas de rádio foram estimulados a ir ao cinema para assistir à performance de seus ídolos nas telas. [...] atuaram na fita cantores e cantoras que desfrutavam de grande popularidade, tais como Francisco Alves, Ari Barroso, Mario Reis, Carmem Miranda e Dircinha Batista. Nessa mesma senda, foram produzidas duas novas fitas: *Estudantes* e *Alô, Alô, Carnaval*. Essa série de filmes, coproduzidos pela Waldow Filme, contribuiu decisivamente para consolidar o prestígio de Carmem Miranda, que já era popular tanto no rádio como na indústria fonográfica (Leite, 2005, p. 67-68).

Com relação ao enredo e aos personagens, os “filmusicais” da Cinédia transitavam entre dois mundos diversos e complementares no imaginário brasileiro, e sobretudo carioca, dos anos 1930: por um lado, as referências estrangeiras, especialmente francesas e estadunidenses, por outro, a brasilidade das canções. Por um lado, a elite que queria superar o “atraso”, por outro, a louvação dos personagens suburbanos e cariocas, da malandragem, da lábria e do “jeitinho brasileiro”. Quanto

aos cenários e figurinos, transitavam pelo luxuoso — quase ostentatório. Especificamente com relação aos cenários, percebe-se, ainda, grande influência do teatro, sobretudo do teatro de revista e dos espetáculos musicais da *broadway*, com muitos painéis pintados de fundo, grande influência *artdecó* e estruturas de palco que facilitavam a disposição cuidadosamente planejada dos personagens para os números musicais e de dança.

O malandro que quer “se dar bem” em cima de algum personagem representante da elite carioca ou de um estrangeiro é um personagem-tipo recorrente no cinema. No filme *Alô, Alô, Carnaval* (1936), dirigido por Adhemar Gonzaga, os atores Barbosa Jr. e Pinto Filho encarnam “dois revistógrafos um tanto quanto ‘espertos’ que, ao se darem conta do fato de estarem num cassino e sem dinheiro, resolvem ‘vender’ ao dono desse cassino uma revista intitulada *Banana da Terra*, a qual era um espetáculo exclusivo de música popular brasileira” (Ferreira, 2006, p. 144). Segundo Suzana Cristina de Souza Ferreira que, em sua tese *Adhemar Gonzaga e a Cinédia: imagens de um país que dança*, realiza uma minuciosa pesquisa sobre as comédias musicadas da Cinédia, “A dupla protagonista do filme é um misto de artista e malandro, ela é uma estetização da ideia do malandro” (*ibidem*, p. 145). De fato, apesar de encarnarem o ideário da malandragem carioca nas intenções e ardis, seus trejeitos estão no limite do polido, e desfilam de *smokings* pelos salões do cassino. “Mas era necessário, para os ‘filmusicais’ daqueles anos, que os malandros marcassem presença neles, pois eles eram figuras tradicionais dentro da sociedade carioca [...]” (*ibidem*, p. 145-146). Essa dicotomia entre o estrangeiro e o nacional, entre o luxo e o simples, entre o *establishment* almejado e a louvação do “jeitinho brasileiro” está presente nestas primeiras chanchadas da Cinédia e influencia as vindouras na era de ouro da Atlântida.

Em *Bonequinha de Seda* (1936), dirigido por Oduvaldo Vianna, um filme de grande sucesso de público,

[...] a personagem Marilda, interpretada por Gilda de Abreu, passa-se por uma jovem francesa, educada em Paris e recém-chegada da Europa. Ela fará o seu *début* na boa sociedade carioca. Bela e dona de ótima educação, faz um estrondoso sucesso na sociedade, agita a elite, os homens cortejam-na, as mulheres querem imitá-la, todos estão a seus pés, e ela se torna o assunto das rodas sociais. As opiniões são as mais diversas, pois cada qual acredita que tal distinção, educação e elegância só é possível em alguém que não seja nativo destas terras tupiniquins (Ferreira, 2006, p. 151).

É interessante observar que a tensão entre a brasilidade e o estrangeirismo, nestas primeiras chanchadas da Cinédia, está quase sempre presente, se não propriamente no tema central do enredo, em diálogos, nos cenários e figurinos, na disposição das personagens etc.

Ferreira nos conta ainda que:

Bonequinha de Seda correspondeu a um considerável avanço técnico para o cinema brasileiro, alcançando o nível do modelo norte-americano tão almejado. Algumas conquistas técnicas/tecnológicas são registradas na sua filmagem: o uso da grua, quando Gilda de Abreu sobe a escada, cantando, acompanhada pela câmera, e o uso da chamada “projeção por transparência”, quando Conchita de Moraes e Déa Selva dialogam no interior de um automóvel. Na verdade, as cenas de rua, vistas através do vidro traseiro, haviam sido filmadas anteriormente e projetadas por trás do carro. Uma melhor marcação de luz, de cena para cena, foi obtida nos laboratórios da Cinédia, que pôde contar com copiadoras mais sofisticadas que as então existentes no país, com variação automática, e não mais manual. O diretor, durante a filmagem, ouvia o som que estava sendo gravado. E os interiores do filme foram inteiramente construídos em meticuloso trabalho de cenografia. Pela primeira vez, usa-se a maquete (Ferreira, 2006, p. 151-152).

A *Cinédia* continuou ativa até meados da década de 1940, produzindo filmes variados, mas, sobretudo com as chanchadas, gênero que ajudou a fundar e que teve grande sucesso de público no Brasil até o começo dos anos 1950.

As primeiras chanchadas ou “filmusicais” produzidas pela Cinédia ajudam a estabelecer, no cinema, alguns personagens-tipo que já eram presentes em outras formas da cultura popular brasileira, entre eles o “malandro”. Além disso, visibilizam a mulher “vedete” dos teatros de revista e exploram a dicotomia entre a mocinha virtuosa e a “mulher liberada”, que canta, dança, torna-se diva e leva nossa musicalidade brasileira ao exterior, sobretudo através da figura de Carmem Miranda, que atuou nos filmes *Alô Alô, Brasil* (1935) e *Estudantes* (1935). Além dela, podemos citar como atrizes alçadas ao estrelato pela Cinédia: Gilda Abreu³³ em *Um Pinguinho de Gente* (1949), *O Ébrio* (1946) e *Bonequinha de Seda* (1936); Virgínia Lane³⁴ em *Alô Alô, Carnaval* (1936); Ítala Ferreira³⁵ em *O Samba da Vida* (1937); Dircinha Batista³⁶ em *Alô Alô, Brasil* (1935) e *Alô Alô, Carnaval* (1936); e Nilza Magrassi³⁷ em *Bonequinha de Seda* (1936), *Está tudo aí* (1939), *Onde Estás, Felicidade?* (1939) e *Direito de Pecar* (1940)³⁸.

Atlântida

A produtora cinematográfica Atlântida foi fundada no Rio de Janeiro em 1941 por profissionais já experientes do cinema brasileiro, como o ator e produtor Moacyr Fenelon, o diretor José Carlos Burle, o roteirista Alinor Azevedo e o fotografo Edgar Brasil.

³³ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa274980/gilda-de-abreu>. Acesso em: 8 abr. 2020.

³⁴ Disponível em: <http://www.esquinamusical.com.br/100-anos-de-virginia-lane-a-voz-de-sassaricando/>. Acesso em: 8 abr. 2020.

³⁵ Disponível em: <https://www.marciopinho.com.br/peca.asp?ID=3465411>. Acesso em: 8 abr. 2020.

³⁶ Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Dircinha_Batista. Acesso em: 8 abr. 2020.

³⁷ Disponível em: <https://peoplepill.com/people/nilza-magrassi/>. Acesso em: 8 abr. 2020.

³⁸ Mais informações disponíveis em: <https://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/>. Acesso em: 8 abr. 2020.

Quando de sua fundação, a Atlântida era uma sociedade anônima sem capital ou estrutura para sustentá-la tanto a médio como longo prazo. A constituição do capital se fez em boa parte por meio da venda de ações populares, oferecidas de porta em porta juntamente com o exemplar da revista *Cena Muda* e o apoio do *Jornal do Brasil*. Foi na então sede do diário carioca que foi montado o primeiro estúdio da nova produtora. As relações da Atlântida com o *Jornal do Brasil* foram estabelecidas pelos irmãos Paulo e José Carlos Burle. O último escrevia no periódico uma coluna sobre rádio (Leite, 2005, p. 70).

As produções da Atlântida beneficiaram-se imensamente do sucesso das chanchadas iniciado com a Cinédia. Os filmes tinham um grande sucesso de público, e o êxito das bilheterias proviam o capital necessário para os próximos filmes, garantindo a continuidade da produção e a melhoria gradativa da qualidade das produções.

Alguns fatores contribuíram para o êxito das produções da Atlântida. Em 1946, a obrigatoriedade da exibição de longas-metragens nacionais foi triplicada. [...] O valor do ingresso contribui para levar o grande público aos cinemas. O Brasil possuía no período o terceiro menor valor da América Latina e colocava-se entre os dez primeiros países quanto ao número de salas de exibição (Leite, 2005, p. 71).

A entrada de Luís Severiano Ribeiro como acionista majoritário da empresa fecha o círculo, integrando a produção à exibição e garantido a continuidade da produção.

O êxito econômico das produções da Atlântida despertou o interesse de Luis Severiano Ribeiro, que aos poucos se tornou seu acionista majoritário. A ascensão no campo da produção do mais importante proprietário de cinemas do país promoveu uma mudança significativa no cenário da indústria cinematográfica nacional: qualquer que fosse a qualidade dos filmes produzidos, eles passaram a ter sua exibição garantida; fechava-se o ciclo de produção e exibição (Leite, 2005, p. 72).

A Atlântida aprofundou o estabelecimento de um *star system* cinematográfico iniciado pela Cinédia, aproveitando a fórmula de filmes cômicos e leves com grandes números musicais inspirados no formato do teatro de revista, misturando artistas de rádio e atores e atrizes de teatro e/ou ancorados nas tradições das artes populares como a dança, o circo e a palhaçaria. A dupla de cômicos Oscarito e Grande Otelo, que marcam sua passagem pelos anos 1940 como os grandes astros de cinema do período, apareceu pela primeira vez em *Tristezas não Pagam Dívidas*, dirigido por José Carlos Burle e Ruy Costa, lançado em 1944, cuja trama gira em torno de um malandro que conquista uma viúva muito rica. “Além da famosa dupla, foram contratados atrizes e atores que faziam sucesso no circo e no rádio como Dercy Gonçalves e Zé Trindade” (Leite, 2005, p. 72), além do, já consagrado, teatro de revista. O estrondoso sucesso de *Tristezas não Pagam Dívidas* abriu caminho para a consolidação da dupla Oscarito e Grande Otelo como as grandes estrelas da Atlântida.

Assim, a forma para o êxito da produtora carioca estava pronta: juntar no mesmo filme Oscarito e Grande Otelo passou a ser sinônimo de sucesso garantido. Foi exatamente o que aconteceu nas produções seguintes *Fantasma por acaso* (1946), *Este Mundo é um Pandeiro* (1947), *É com esse que eu vou* (1948), *Falta alguém no Manicômio* (1948), *Caçula do Barulho* (1949), *Carnaval no Fogo* (1949) e *Aviso aos Navegantes* (1950) (Leite, 2005, p. 72).

Além de Oscarito e Grande Otelo, a Atlântida sedimenta outros nomes, como Mara Rúbia, Adelaide Chiozzo, Eliana Macedo, Anselmo Duarte, José Lewgoy, Fada Santoro, Renato Restier, Violeta Ferraz, Zezé Macedo, Eva Wilma e Norma Bengell.

A tensão entre a exaltação da brasilidade e a tentativa de mimetizar estrangeirismos, que já se via nas produções da Cinédia, perpetua-se nas produções da Atlântida e na construção de seu *star system*. Os depoimentos de Tônia Carrero, Cacilda Becker e Anselmo Duarte constantes do livro de Nikita Paula (2001) nos oferecem uma ideia das questões de fotogenia no cinema durante as empreitadas dos grandes estúdios:

[...] Cacilda Becker, o maior talento consagrado pelo teatro brasileiro na época, narra assim a sua participação no cinema: Eu fiz uma experiência cinematográfica na Atlântida [...] tinha um tipo que não era agradável ou não cabia dentro do conceito de beleza da época: magra, magrinha, muito Audrey Hepburn... E fui considerada, na época, pessoa não feita para o cinema, isto é, antifotogênica, de ossos expostos etc. Muitos anos depois, vendo o filme, eu vi o quanto o conceito de beleza mudara. E... eu era aproveitável e poderia ter continuado. Não continuei... Foi em 46 (Fernades; Vargas *apud* Paula, 2001, p. 44).

Segundo Paula (2001), “outro famoso exemplo brasileiro de contratação em função da beleza física, Anselmo Duarte se considera um mau ator, cujo sucesso deveu-se ao fato de que: ‘sempre fui baby-face’” (p. 43-44). Já Tônia Carrero, em entrevista concedida à *Coleção Depoimentos*, quando “interrogada sobre se por ser uma mulher bonita encontrou as portas abertas, e se o exercício de muito trabalho e de muita disciplina é que asseguraram o seu crescimento profissional para chegar a ser Tônia Carrero, a atriz responde em uma única e contundente palavra: ‘Exatamente’” (*apud* Paula, 2001, p. 43).

As questões de fotogenia associadas à seleção dos atores e das atrizes acima mencionados retratam o projeto de estúdios como Cinédia, Atlântida e Vera Cruz de mimetizarem as condições do *star system* estadunidense “através de um improvisado sistema de estrelas, que identificava fotogenia com beleza, luxo, higiene, juventude, vigor físico etc.” (Paula, 2001, p. 44). Por outro lado, concomitantemente, havia por parte dos embrionários estúdios brasileiros o projeto de construção de um cinema que, sendo genuinamente brasileiro, alcançasse sucesso de público por meio da identificação de seus tipos e temas. O investimento massivo nas chanchadas e a presença, nestas, de comediantes de grande sucesso de público, como Oscarito, Grande Otelo, Mazzaropi, Zezé Macêdo e Ankito, por exemplo, trazem questões de fotogenia identificadas não com padrões de beleza hegemônicos caucasianos e importados, mas com a busca de uma brasilidade, da representação de tipos que se percebiam como genuinamente brasileiros: como o caipira, o malandro e um

erotismo associado a uma musicalidade brasileira das vedetes oriundas dos teatros de revista e das musas do rádio.

ANOS 1950 E 1960: A ASCENSÃO DO CINEMA ENGAJADO

De toda forma, as tentativas da instituição no Brasil de um cinema industrializado aos moldes dos grandes estúdios foram amainando no fim da década de 1950 e início da década de 1960. E, embora as chanchadas e comédias musicais ainda coexistissem, floresce e desponta neste momento um outro cinema: o *Cinema Novo*, com o seu orçamento reduzido; com as suas temáticas sociais e políticas; com a busca por retratar personagens “esquecidos” e invisibilizados como o(a) operário(a), o(a) sertanejo(a), o(a) favelado(a), o(a) trabalhador(a) rural etc.

O que Glauber Rocha conceituou e notabilizou como a *estética da pobreza* do *Cinema Novo* era, muitas vezes, a tentativa destes cineastas de resolver criativamente as dificuldades técnicas, orçamentárias e logísticas das produções. Uma tentativa de conciliar técnica e estética, incorporando os obstáculos à criação. Além disso, há que se destacar o caráter engajado do *Cinema Novo*, a prioridade das suas questões políticas e o intercâmbio cultural intenso entre os movimentos culturais engajados e seus integrantes das áreas de cinema, música e teatro. As questões de criação de uma brasilidade que incluísse os excluídos e a representatividade de tipos brasileiros até então negligenciados marcam os movimentos engajados dessas três áreas que mantinham entre si uma relação dialética e prolífica. Era bastante comum nesse período, principalmente no Rio de Janeiro, que cineastas, músicos(as), dramaturgos(as), e atores e atrizes de movimentos engajados das respectivas áreas se frequentassem e tivessem trabalhos em comum.

Demonstrarei esse intercâmbio com alguns exemplos: o músico Chico Buarque é responsável pela dramaturgia do espetáculo teatral *Roda Viva* (1968), dirigido por José Celso Martinez Corrêa, nome importante da cena teatral e irreverente líder do Teatro Oficina, que “usa a peça como

pretexto de um espetáculo-manifesto chamado de Teatro de Agressão”³⁹. Com o cineasta Ruy Guerra, o músico Chico Buarque escreveu a dramaturgia do espetáculo *Calabar: o elogio da traição* (1973), que, segundo o site Enciclopédia Itaú Cultural, “pela ousadia da tentativa de reabilitar, ou pelo menos humanizar, uma figura que a história oficial optou por condenar como traidor, teve o texto proibido pela Censura, surpreendendo a Othon Bastos Produções Artísticas, produtora do espetáculo, às vésperas da estreia, em 1973”⁴⁰.

A relação do teatro com a música era intensa, produzindo um gênero pujante da época: o do *Musical Engajado*. Essas relações são aproveitadas, posteriormente, também pelo cinema. Destacam-se, neste contexto, alguns grupos e associações, como, por exemplo, o CPC/UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional de Estudantes), o Grupo Opinião, Teatro Oficina e o Teatro Arena.

O próprio nascimento do Grupo Opinião (1964) testemunha essa parceria, uma vez que o grupo surge a partir de um evento musical. O show *Opinião* (1964), produzido pelo CPC/UNE com Zé Kéti, João do Vale e Nara Leão (depois substituída por Maria Bethânia) e dirigido por Augusto Boal, do Teatro de Arena paulistano, conhece o sucesso instantâneo contagiando diversos outros setores artísticos⁴¹ e aglutinando artistas dispersos ligados aos movimentos de arte popular. O show se apresenta no Rio de Janeiro, estreando em 11 de dezembro de 1964, e marca o nascimento do grupo, que virá a se chamar Opinião.

O músico Zé Kéti, que integra o show *Opinião* (1964), já havia feito parceria com o diretor de cinema Nelson Pereira dos Santos no filme *Rio, 40 Graus* (1955), como compositor da trilha sonora e intérprete do personagem *Neguinho*. Era comum que os cineastas cinemanovistas

³⁹ Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa12512/chico-buarque>. Acesso em: 19 set. 2019.

⁴⁰ *Idem*.

⁴¹ Uma exposição de artes plásticas no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ), denominada *Opinião 65*, surge em decorrência. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opinioao>. Acesso em: 19 set. 2019.

firmassem parceria com compositores do *Teatro Engajado* para as suas trilhas sonoras e, ainda mais comum, que convidassem atores e atrizes de grupos teatrais engajados da época para seus filmes.

É interessante perceber como alguns atores e atrizes eram recorrentes nos filmes do *Cinema Novo*. Elencarei alguns exemplos de atores e atrizes e os respectivos filmes em que atuaram, a fim de analisar a composição destes elencos *cinemanovistas* a partir das obras: Glauce Rocha — *Rio 40 Graus* (1955), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra; Flavio Migliaccio — *O Grande Momento* (1958), dirigido por Roberto Santos, *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1966), dirigido por Roberto Santos, *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha; Leonardo Villar — *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte, *A Hora e a vez de Augusto Matraga* (1966), dirigido por Roberto Santos, *A Grande Cidade* (1966), dirigido por Cacá Diegues; Othon Bastos — *Tocaia no Asfalto* (1962), dirigido por Roberto Pires, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), dirigido por Glauber Rocha, *Capitu* (1968), dirigido por Paulo Cesar Sarraceni, *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *A Grande Cidade* (1966), dirigido por Cacá Diegues; Joel Barcellos — *Cinco Vezes Favela* (1962), de Marcos Farias, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade e Leon Hirszman, *Os Fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra, *A Falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman, *O Desafio* (1965), dirigido por Paulo César Saraceni; Hugo Carvana — *Os Cafajestes* (1962), dirigido por Ruy Guerra, *Os Fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra, *A Falecida* (1965), dirigido por Leon Hirszman, *A Grande Cidade* (1966), dirigido por Cacá Diegues, *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha, *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), de Glauber Rocha, *O Anjo Nasceu* (1969), dirigido por Júlio Bressane, *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade, *O Leão de Sete Cabeças* (1970), dirigido por Glauber Rocha; Nelson Xavier — *Os Fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra, *A Falecida* (1965), dirigido por Leon

Hirszman; Maria Gladys — *Os Fuzis* (1963), dirigido por Ruy Guerra, *O Anjo Nasceu* (1969), dirigido por Júlio Bressane; Paulo Autran: *Le Tout pour Le Tout* (1963) dirigido por Ruy Guerra, *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha; Paulo José — *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade; Dina Sfat — *Macunaíma* (1969), dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

É interessante notar, também, a participação de muitos atores e atrizes cinemanovistas em grupos de teatro engajados politicamente. Ilustro essa recorrência mapeando alguns grupos de teatro do qual participaram atores e atrizes citados(as) no parágrafo anterior: Othon Bastos — Teatro Oficina e Othon Bastos Produções Artísticas; Paulo Autran — GTE (Grupo de Teatro Experimental) e Grupo Opinião; Glauce Rocha — Grupo Decisão e Teatro Jovem; Hugo Carvana — Teatro Arena; Flavio Migliaccio — Teatro Arena; Joel Barcellos — Teatro Arena; Nelson Xavier — Teatro Arena; Maria Gladys — Teatro Arena; Dina Sfat — Teatro Arena; Paulo José — Teatro Universitário do Rio Grande do Sul, Teatro de Equipe, Teatro de Fantoques de Porto Alegre e Teatro Arena.

Apesar de o *Cinema Novo* ter aberto espaço para a convocação de atores e atrizes sem formação ou experiência prévia (“não atores”), sua ligação mais forte, no que diz respeito à atuação, era com o teatro. Era do teatro que vinham a maior parte dos atores e das atrizes destes filmes, principalmente seus/suas protagonistas e coadjuvantes mais importantes. Aponto, ainda com relação ao parágrafo anterior, que dos onze atores e atrizes acima citados, sete participaram em algum momento do grupo de teatro Arena. Marcos Napolitano, em seu artigo “Arte Engajada e seus Públicos”, discorre brevemente sobre a relação político-artística entre a companhia de teatro Arena e nomes importantes da teoria e prática cinematográficas da virada dos anos 1950 para os anos 1960:

Em 1955, com a mudança para o lendário endereço da rua Teodoro Bayman, n. 94, no Centro de São Paulo, o Arena cede o espaço às segundas-feiras para o recém-formado Teatro Paulista do Estudante, grupo de jovens autores-atores surgido sob os auspícios do Partido Comunista. [...] Em 1956, o TPE e o Arena se fundiram.

[...] Ao lado da atuação dos homens de cinema ligados ao PCB, como Alex Viány e Nelson Pereira dos Santos, o TPE fundava as bases da nova arte engajada de esquerda, sob o lema do nacional-popular. Por outro lado, cinema e teatro, recuperavam a perspectiva colocada pela literatura social dos anos 30, sobretudo por Jorge Amado e Graciliano Ramos (Napolitano, 2001, p. 107).

A recorrente participação de atores e atrizes pertencentes ao — ou que realizavam trabalhos com — o grupo Arena em filmes cinemanovistas e a relação político-engajada entre as temáticas e o *modus operandi* do grupo teatral Arena e dos cineastas do *Cinema Novo* acabam por trazer um pouco da tônica das pesquisas do grupo para o interior dos filmes, especialmente através da figura do mentor artístico da companhia: Augusto Boal.

Augusto Pinto Boal, nascido no Rio de Janeiro em 1931, foi um diretor, autor e teórico importante do teatro brasileiro. Segundo o site Enciclopédia Itaú Cultural:

Por ser um dos únicos homens de teatro a escrever sobre sua prática, formulando teorias a respeito de seu trabalho, torna-se uma referência do teatro brasileiro. Principal liderança do Teatro de Arena de São Paulo nos anos 1960. Criador do teatro do oprimido, metodologia internacionalmente conhecida que alia teatro à ação social. [...] em 1950, embarca para Nova York, onde estuda teatro na Universidade de Columbia. Cursa direção e dramaturgia, tendo John Gassner como um de seus mestres. De volta ao Brasil em 1956, aos 25 anos, é contratado para integrar o Teatro de Arena de São Paulo, dividindo as tarefas de direção com José Renato (1926-2011), mentor artístico da companhia. Passa a exercer natural ascendência sobre os colegas, em função de sua vasta formação intelectual, responsabilizando-se, junto com José Renato, pela guinada no direcionamento do grupo. Investe na formação dramática da equipe, instituindo um Curso Prático de Dramaturgia. Aprofunda o trabalho de interpretação, adaptando o método de Stanislavski, ao qual teve acesso, através de sua experiência norte-americana, às condições brasileiras e ao formato de teatro de arena, resultando numa interpretação

naturalista, até então não experimentada no Brasil. E, fundamentalmente, sua atuação é decisiva no engajamento do grupo na opção ideológica da esquerda brasileira, determinando a investigação de uma dramaturgia e interpretação voltadas para as discussões e reivindicações nacionalistas, em voga na segunda metade dos anos 1950⁴².

Um ator recorrente nos filmes cinemanovistas, Hugo Carvana, em depoimento ao *Memória Globo*, dá um pouco da dimensão da influência da companhia teatral Arena em seu trabalho:

Naquela época, no meio dos anos 50, todo jovem ator queria ser um ator clássico, queria ser um ator shakespeariano, queria ser um ator que interpretasse com elegância europeia. Nos anos 60, eu participei de um grupo de teatro que foi um grupo transformador, nesse sentido. Esse grupo me obrigou a voltar o meu olhar para um outro tipo de representação: a representação do homem brasileiro com os seus gestos, com os seus cacoetes, com o seu falar, com o seu ser, que era diferente daquela minha ambição, daquele meu devaneio de ser um ator europeu, imagina! Eu, suburbano, com sonho de ser um ator clássico, fazendo Shakespeare, O'Neill, os grandes autores do teatro. Esse grupo de teatro, chamado Teatro de Arena de São Paulo, me obrigou a mudar o meu foco. E, ao mudar o meu foco, eu me apaixonei por esse novo foco, por esse novo olhar de representação. Então, me dediquei a isso⁴³.

Esse depoimento de Hugo Carvana nos aponta, ainda, a relação do trabalho desenvolvido por Boal com o intento cinemanovista de construir personagens tipicamente brasileiros e que, diferentemente da tradição chanchadista, visibilizasse os tipos excluídos e seus conflitos.

⁴² Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>. Acesso em: 7 abr. 2019.

⁴³ Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/hugo-carvana/perfil-completo/>. Acesso em: 7 abr. 2019.

5

MERCADO, STAR SYSTEM E CARACTERÍSTICAS DO CINEMA BRASILEIRO NAS DÉCADAS DE 1970 A 1990

DÉCADAS DE 1970 E 1980: O PERÍODO EMBRAFILME

A produção cinematográfica brasileira das décadas de 1970 e 1980 é marcada por uma forte interferência estatal. São os anos da Embrafilme, agência criada em 1969, sob a vigência do Ato Institucional nº 5 (de 13 de dezembro de 1968), com o objetivo de promover e distribuir filmes brasileiros no exterior. Eram os anos de chumbo, e o governo militar brasileiro, ainda impactado pelo estrondoso sucesso dos filmes brasileiros cinemanovistas em festivais internacionais importantes, como o Festival de Cannes⁴⁴, intencionava não apenas regular a saída de filmes

⁴⁴ Alguns filmes do Cinema Novo premiados no Festival de Cannes: *O Pagador de Promessas* (1962), dirigido por Anselmo Duarte, vencedor da Palma de Ouro; *Vidas Secas* (1963), dirigido por Nelson Pereira dos Santos, vencedor do prêmio OCIC e do prêmio Cinemas de Arte; *Terra em Transe* (1967), dirigido por Glauber Rocha, vencedor do prêmio da Crítica FRIPESCI e *O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro* (1969), dirigido por Glauber Rocha, vencedor do prêmio de Melhor Diretor. Disponível em: <https://www.festival-cannes.com/en/69-editions/retrospective/>; https://pt.wikipedia.org/wiki/Brasil_no_Festival_de_Cannes. Acesso em: 9 abr. 2020.

brasileiros de postura crítica ao regime militar, mas também aproveitar a exposição de maneira a visibilizar o governo internacionalmente. Como nos conta o Professor Doutor Antônio Amâncio do curso de Cinema e Vídeo da UFF no artigo “Pacto cinema-Estado: os anos Embrafilme”:

Em 1969, a junta de ministros militares no poder criou a Empresa Brasileira de Filmes S/A (Embrafilme), uma empresa de economia mista que tinha como objetivos principais a promoção e distribuição de filmes no exterior [...]. Do capital social da Empresa, 70% eram subscritos pela União, representada pelo MEC, e os restantes por outras entidades de direito público e privado. No plano econômico-financeiro, ela foi agraciada com o montante do imposto retido sobre o lucro das companhias internacionais. Na esfera político-administrativa, pretendia-se a promoção do filme brasileiro no exterior. Cabe lembrar que naquele momento o cinema brasileiro mais engajado, formal e politicamente, gozava ainda de grande prestígio internacional, e que se torna evidente o interesse do regime militar em manter um controle efetivo sobre a atividade. A reação da classe cinematográfica foi de absoluta indignação, denunciando a inconseqüência e autoritarismo da criação de um órgão voltado ao mercado externo, sem que se considerasse a necessidade de expansão do mercado nacional, por uma medida efetivada sem uma mais detalhada discussão com os diversos setores da indústria cinematográfica (Amancio, 2007, p. 175).

O ativismo da classe cinematográfica brasileira, que gozava de prestígio internacional, foi fundamental na configuração das atividades da Embrafilme ao longo dos anos 1970 e 1980, garantindo a expansão das políticas oficiais no interior da agência estatal. A pressão da classe cinematográfica durante os anos de vigência da Embrafilme (1969/1990), por meio de instrumentos como os congressos do cinema brasileiro e as ABD (Associação Brasileira de Documentaristas), entre outros, “instaurou uma nova plataforma nas relações do Estado com o cinema e permitiu que fosse alcançado um largo campo de conquistas no terreno do mercado” (Amancio, 2007, p. 173). Foi um período marcado pela tentativa de transcender a artesanidade das produções cinemanovistas e a falta

de regularidade da produção nacional de longas-metragens. Isto se deu através da pressão da classe cinematográfica, mas, também, por meio da adesão “a um projeto de um cinema financiado essencialmente pelo Estado, de cunho nacional e popular, distante de uma independência estética, e majoritariamente voltado para a busca de uma eficiência mercadológica” (Amancio, 2007, p. 173).

Em 1972, é realizado o I Congresso da Indústria Cinematográfica com a participação de diversos setores do cinema nacional e estrangeiro.

Havia grupos de cada classe, de cada setor da indústria cinematográfica envolvidos nas discussões. Produtores, Distribuidores, Exibidores, Críticos, Técnicos, Estúdios de Sons, Curta-metragistas, Diretores, Atores. Mais de 300 cineastas, artistas, técnicos e profissionais da indústria de cinema participaram do evento, que durou cinco dias de intensos trabalhos (23 a 27 de outubro de 1972 — Palácio da Cultura — Rio de Janeiro). [...] O evento teve acompanhamento dos setores internacionais do cinema, com a presença de Harry Stone, representando o cinema americano, e Amy Courvoisier representando o cinema francês⁴⁵.

Na revista Filme Cultura, n. 22, há um vasto material, de várias páginas, sobre o Congresso, contando, inclusive, com depoimentos de alguns de seus participantes:

Pela primeira vez tivemos oportunidade de falar amplamente sobre os problemas de implantação definitiva de uma indústria de cinema no Brasil, declarou ao final do congresso o produtor e diretor Roberto Farias. [...] Para o presidente da associação dos produtores cinematográficos Luiz Carlos Barreto, o conclave constituiu a maior realização do cinema brasileiro dos últimos tempos. [...]. Nós, cineastas, acreditamos firmemente que este encontro entre todas as classes representativas do nosso cinema constitui um marco de emancipação do nosso cinema, afirmou

⁴⁵ Disponível em: <http://cursosraizesculturais.com.br/quem-somos/10-congresso-da-industria-cinematografica-brasileira/>. Acesso em: 7 abr. 2019.

Anselmo Duarte. [...] Esse é realmente o 1º Congresso da Indústria Cinematográfica Brasileira pelo qual me bato há anos, afirma Ademar Gonzaga, produtor e diretor, e um dos pioneiros do nosso cinema⁴⁶.

A aproximação da classe cinematográfica com a Embrafilme era feita num duplo sentido: se, por um lado, buscava criar um contexto mais propício a uma diversidade fílmica que contemplasse, também, uma visão crítico-artística nos estritos termos permitidos pela censura dos governos militares, havia, por outro lado, um entendimento voltado à ampliação das políticas públicas e à participação do cinema brasileiro no mercado nacional. Esta aproximação se estreita a partir de 1974 com a indicação do cineasta e produtor Roberto Farias para a direção da Embrafilme. Segundo Antônio Amancio (2007), Glauber Rocha e Nelson Pereira dos Santos, membros importantes do *Cinema Novo*, estiveram nas articulações para essa indicação. “Roberto Farias seria o elemento de união entre as correntes *nacionalista*, articulada ao desenvolvimentismo e a *industrialista*, absorvendo as formas de produção e moldes artísticos estrangeiros, correntes conflitantes desde os anos 1950/1960” (Amancio, 2007, p. 176).

A gestão de Roberto Farias na Embrafilme contribui não só para a profissionalização da agência, mas amplia consideravelmente suas atribuições. Cleber Morelli Mendes e Carmen Regina Abreu, no artigo “Política Pública Cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel”, destacam a importância de Farias na expansão da Embrafilme:

Segundo Gatti (2007), a gestão Roberto Farias colabora para a profissionalização da gestão da Embrafilme. Os novos moldes para coprodução, menos objetivos que os adotados pela INC, mas com um teto estipulado em 30% do orçamento total — sem poder exceder 2.200 salários-mínimos vigentes. Além dessa normativa, houve a concessão de avanços da bilheteria sobre filmes nacionais distribuídos aqui e no exterior. A opção por um marketing mais agressivo também fez parte das mudanças

⁴⁶ Disponível em: <http://revista.cultura.gov.br/item/filme-cultura-n-22/>. Acesso em: 9 abr. 2019.

estruturais dessa nova administração. Entretanto, o autor levanta que a ação mais relevante foi a aprovação da lei que daria mais responsabilidades para a Embrafilme, no mesmo sentido que o INC seria extinto. Quando a empresa estatal surgiu em 1969, sua função por natureza era a exportação de filmes brasileiros, em 1974 ela passava a ter responsabilidades anteriormente alinhadas para o INC, e mais remotamente com o INCE. Dentre as novas e velhas atribuições da Embrafilme estavam: coprodução; aquisição e importação de filmes; distribuição e exibição de filmes no Brasil e exterior; financiamento; promoção de filmes em circuitos nacionais e no exterior; criação de subsidiárias; pesquisa; recuperação e conservação de filmes; produção, coprodução e difusão de filmes científicos, técnicos, educativos e culturais; formação profissional; documentação e publicação; e manifestações culturais (Mendes; Abreu, 2013, p. 5-6).

Assim, com a integração das políticas públicas sob a égide da Embrafilme, que passa a contemplar as diversas esferas da cadeia produtiva — produção, exibição e distribuição —, o cinema nacional experimenta um momento pujante do ponto de vista mercadológico. Além dos novos moldes de produção, a Embrafilme passa a atuar fortemente na reserva de mercado ampliando a *cota de tela*: a obrigatoriedade de exibição de filmes nacionais no cinema. Segundo Simone Maria Rocha e René Oliveira França, no artigo “Chanchada, Pornochanchada e Comédia da Retomada: A transformação do gênero no cinema brasileiro”:

[...] a Embrafilme atuava com grande atenção no sistema de “quota de tela”, que obrigava a exibição anual de filmes nacionais nas salas de todo o país. Segundo Flávia Seligman (2006), em 1971 a quota pulou de 56 dias de exibições anuais obrigatórios de cinematografia nacional para 84 dias, o que, além de garantir o espaço do produto nacional (e principal intenção da estratégia ufanista do governo militar), permitia que muitas produções de baixo nível fossem feitas às pressas para ocupar o espaço. Em 1975, a quota de tela chegou a 112 dias anuais, impulsionando a produção nacional e conferindo força às produções de qualidade mais baixa (Rocha; França, 2009, p. 11).

Mendes e Abreu (2013), ainda nos oferecem uma tabela que exemplifica bem o salto da *cota de tela* para o cinema brasileiro no período de 1939 a 1979.

Reserva de mercado para longa-metragem nacional

| ANO | OBRIGATORIEDADE |
|--------|---|
| 1939 | 1 filme por ano |
| 1946 | 3 filmes por ano |
| 1951 | 1 filme nacional para cada 8 estrangeiros |
| 1959 | 42 dias por ano |
| 1963 | 56 dias por ano |
| 1970 | 84 dias por ano |
| 1971-1 | 98 dias por ano |
| 1971-2 | 84 dias por ano |
| 1974 | 84 dias |
| 1975 | 98 dias (até 01/07) |
| 1976 | 112 dias |
| 1977 | 112 dias |
| 1978 | 133 dias |
| 1979 | 140 dias |

FONTE: Altberg, 1983

As novas políticas de produção, as medidas protecionistas de mercado, além do gerenciamento da distribuição dos filmes pela Embrafilme, cuja “distribuidora chegou a ser considerada a maior da América Latina, em determinado momento” (Amancio, 2007, p. 178), resultaram num aumento significativo da produção brasileira e de seu público. Rocha e França (2009) nos dão, ainda, a dimensão do impacto destas medidas na produção fílmica nacional:

As medidas protecionistas gerenciadas pela Embrafilme, aliadas ao maior incentivo de produção, fizeram com que em 1975 tenham sido produzidos 85 filmes nacionais e, em 1976, 84 títulos. No ranking mundial, o Brasil passou a ocupar o quinto posto como produtor (Seligman *apud* Rocha; França, 2009, p. 11).

Segundo Amancio:

[...] a arrecadação aumentava, o mercado se desvendava; os filmes brasileiros começaram a ter um desempenho que demonstrava as potencialidades do mercado. Atuando no campo jurídico-administrativo, os produtores/realizadores conseguem, por meio da Embrafilme, retomar um pouco do território cinematográfico ocupado pelo cinema estrangeiro, e entre 1974 e 1979 a venda de ingressos para filmes nacionais tem um incremento de 16%, e a de filmes estrangeiros, uma diminuição de 1,6%. A Embrafilme conduzia o processo, distribuindo nacionalmente curtas e longas-metragens. Sua distribuidora chegou a ser considerada a maior da América Latina, em determinado momento. Enquanto produtora, ela valorizava o filme de orçamento médio, no pressuposto de que a quantidade geraria a qualidade. Alguns dos filmes coproduzidos foram: *Lição de amor* (Eduardo Escorel, 1974), *A noiva da cidade* (Alex Vianny, 1974), *Xica da Silva* (Carlos Diegues, 1974), *Aleluia, Gretchen* (Silvio Back, 1975), *Mar de rosas* (Ana Carolina, 1975), *Anchieta José do Brasil* (Paulo Cesar Saraceni, 1976), *A dama do loteação* (Neville de Almeida, 1976), *Doramundo* (João Batista de Andrade, 1976), *A idade da Terra* (Glauber Rocha, 1977), *Gaigin* (Tizuka Yamazaki, 1978), *O gigante de América* (Julio Bressane, 1978), *Muito prazer* (David Neves, 1978), *Pixote, a lei do mais Fraco* (Hector Babenco, 1981), *Eles não usam black-tie* (Leon Hirszman, 1979), *Beijo no asfalto* (Bruno Barreto, 1981), *Cabra marcado para morrer* (Eduardo Coutinho, 1984), entre muitos outros. Um espectro amplo de filmes, com alguns notáveis resultados de bilheteria (Amancio, 2007, p. 178-179).

Esse cenário, mais voltado ao mercado, gera uma grande quantidade de filmes de todos os tipos e muitos filmes de gênero, como os de horror, os policiais, os filmes históricos e as comédias e, especialmente,

a pornochanchada, uma versão revisitada das suaves chanchadas dos anos 1940 e 1950, com boas doses de erotismo e nudez.

Em São Paulo, particularmente, a pornochanchada tornou-se um gênero recorrente e de grande sucesso junto a outros gêneros como horror, policial, faroestes, cangaço, melodrama e aventura, produzidos no contexto da chamada *Boca do Lixo*.

Boca do Lixo era uma alcunha depreciativa criada pela polícia para nomear uma região da cidade de São Paulo onde havia muitos pontos de prostituição, aglomeração de mendigos e pessoas em situação de rua. “Os distribuidores de filmes estrangeiros se estabeleceram ali desde o começo do século XX pela proximidade com a antiga rodoviária, o que facilitava o envio de fitas para as cidades do interior [...]” (Rocha; França, 2009, p. 12).

Na segunda metade da década de 60 começou-se a produzir comédias mais atrevidas e extravagantes no cinema brasileiro: as pornochanchadas. [...] Tendo como temas recorrentes a malandragem, o adultério, o travestismo, a homossexualidade (entendida como o papel passivo), o tráfico de drogas, a bissexualidade feminina e se valendo de uma linguagem que, do besteiro, passando pela brejeirice (1ª fase) ia até a picardia (2ª fase), nascia, no final da década de 1960, o cinema pré-erótico nacional, que se convencionou denominar “Pornochanchada”, herdeira direta das chanchadas dos anos 1950 e da repressão instituída pelo AI-5 em 1964 (Rocha; França, 2009, p. 10).

As pornochanchadas eram uma releitura das antigas chanchadas com temáticas que evidenciavam o sexo e a exploração da figura feminina “apresentada quase sempre como alvos de um olhar invasivo e, não raro, sádico e brutal” (Cánepa, 2009, p. 3).

Laura Loguercio Cánepa, em seu artigo “Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo”, nos aponta um contexto interessante das produções da *Boca do Lixo* dentro das classificações genéricas:

Apesar de observada apenas genericamente pelos estudos sobre o cinema brasileiro, uma das mais variadas e numerosas vertentes de nossa cinematografia popular está ligada ao segmento chamado “de exploração”. Esse antigo filão da atividade cinematográfica adquiriu muitas faces ao longo do tempo e ao redor do planeta, mas, estrito senso, consiste na produção de filmes que têm como objetivo principal explorar temas considerados polêmicos ou tabus, usando seu potencial de escândalo com fins comerciais. O termo, adotado do inglês *exploitation*, foi derivado das práticas publicitárias e chamarizes usadas em cartazes, anúncios de jornais e trailers, para suprir, em produções baratas realizadas desde as primeiras décadas do século XX, a falta de estrelas e astros famosos ou o reconhecimento como produtos de grandes estúdios. Após os anos 1950, *exploitation* também passou a designar um conjunto mais específico de filmes eróticos, policiais e de horror destinados a atrair principalmente o público masculino. [...] A face mais característica desse fenômeno foi o cinema erótico da Boca do Lixo, em São Paulo, que repetia diversas estratégias do cinema de exploração, em particular do *sexploitation*, como os títulos sensacionalistas chamando a atenção para o conteúdo sexual, o baixo orçamento, a ligação das histórias aos clichês dos gêneros narrativo-ficcionais canônicos, o status cultural duvidoso das produções, o consumo popular majoritariamente masculino, a distribuição em cinemas de segunda linha, e, conforme nos interessa particularmente neste artigo, a misoginia e a “objetificação” das mulheres [...] (Cánepa, 2009, p. 1-2).

A pornochanchada surge no início da década de 1970 e dialoga com a liberação sexual iniciada na década de 1960 pelos movimentos feministas e o advento do anticoncepcional. Sendo, por isso, identificada por alguns autores, como Freitas, como uma “liberação do corpo e da ‘mente’ pela repressão política desencadeada pelos militares” (Freitas *apud* Rocha; França, 2004, p. 10).

No entanto, apesar de as pornochanchadas ancorarem suas histórias numa perspectiva sexualizada em meio aos rígidos valores morais apreendidos pelo governo militar, não são poucos os autores, como Cristina Kessler (2009) e Caio Túlio Padula Lamas (2013), entre os quais me incluo, que apontam o caráter misógino e objetificador da mulher nesses filmes.

A relação da pornochanchada com o governo militar era, no mínimo, dúbia, já que algumas, inclusive, “teriam sido beneficiadas por algumas ações do Estado, como a reserva de mercado para filmes nacionais” (Kessler, 2009, p. 18). A relação entre o cinema sexualizado da *Boca do Lixo* e o regime militar é explicada por Kessler como uma “[...] política de boa vizinhança de parte a parte: a censura deixando passar alguns peitinhos e os cineastas abstendo-se de cutucar as grandes feridas do sistema” (Kessler, 2009, p. 18).

As pornochanchadas, especialmente as da *Boca do Lixo*, giravam em torno da figura da mulher. Uma mulher sexualizada e objetificada. “O termo ‘mulher objeto’ foi inclusive o título de um filme: *Mulher Objeto* (1981) — dirigido por Sílvio de Abreu, hoje diretor de novelas da Rede Globo” (Almeida, 2012, p. 97). A mulher era comumente retratada numa relação de dupla exploração de sua imagem: se por um lado exaltava-se a liberdade feminina com relação ao sexo não monogâmico, era no sentido de reforçar o retrato de sua submissão.

Não apenas para as atrizes, mas outras vozes, inclusive masculinas ratificam a ideia de que a liberação sexual pregada pelas pornochanchadas era uma liberação machista, onde homens podem tudo no sexo: traição, múltiplas parceiras, posição de dominador; ao contrário, às mulheres, tratadas como objetos sexuais, cabiam o rótulo de prostitutas, vadias e, nem de perto, percebe-se uma posição de protagonismo nas histórias narradas pelos filmes (Almeida, 2012, p. 108).

A exploração simples da imagem da mulher através de personagens sem profundidade psicológica e altamente sexualizadas refletia-se também nas relações de trabalho e na maneira de comunicar essa imagem ao público. Era muito comum que as atrizes da *Boca do Lixo* não possuísem nenhuma formação anterior. Muitas vezes, eram meninas das periferias da cidade ou que vinham do interior com o sonho de ser atriz. Durante o período de testes e entrevistas, os gastos com alimentação, transporte e estadia costumavam correr por conta das atrizes, que eram selecionadas mais por seus dotes físicos do que pela exigência de uma experiência prévia.

As atrizes eram o centro das atenções nos filmes da Boca do Lixo. A exploração comercial dos filmes, seu apelo ao público, apoiava-se na figura da mulher, realçando-se os seus dotes físicos — a beleza e sensualidade dos corpos, em suas performances em cenas eróticas, no *sex appeal*. Por isso era senso comum que, de uma atriz de pornochanchada, não se deveria exigir mais que a presença física, pois os recursos cinematográficos — movimentos de câmera, enquadramentos, a montagem etc. — trabalhariam por ela, evidenciando seus talentos. Esta visão tendia a tornar secundário um trabalho mais apurado de interpretação feminina. A utilização dos elementos expressivos do cinema parece convergir para o corpo da mulher, que, assim, se torna a verdadeira atração, conduzindo a iluminação, a decupagem, a montagem e o desenvolvimento dramático do filme (Abreu *apud* Almeida, 2012, p. 97).

Helena Ramos, outro ícone do cinema erótico paulista, também reforça a ideia de que a formação artística/cênica não era uma exigência do modo de produzir da Boca do Lixo. A atriz do interior paulista só busca uma formação artística (balé e expressão corporal) depois de estar consolidada como atriz da Rua do Triunfo (Idem). Percebemos essa “ausência” de formação específica em muitas outras atrizes da pornochanchada, como Aldine Müller e Matilde Mastrangi. Já Patrícia Scalvi teve sua iniciação profissional no teatro amador. A atriz, que estreou no cinema com o filme *Presídio de mulheres violentadas*, produzido por Antonio Galante, casou-se com o diretor Luiz Castellini e com ele realizou diversos filmes, entre eles *Tara, prazeres proibidos*, em que também trabalha como assistente de direção, acumulando as duas funções (Abreu *apud* Almeida, 2012, p. 101). O diretor Carlos Reichenbach, em depoimento a Nuno César Abreu, nos conta como eram as relações de trabalho entre diretores e atores/atrizes nos precários moldes de produção da “Boca”.

Uma coisa é você trabalhar com atores de formação clássica, outra coisa é trabalhar com atores que te impunham, de uma certa maneira. Com o elenco masculino dava para trabalhar com um pessoal de teatro, um pessoal que eu conhecia. Mas com as

atrizes — que eram formadas pela vida — era mais complicado. Não se tinha muito tempo de preparar, ensaiar, de burilar. Quando se tinha tempo, saíam resultados maravilhosos. Eu fazia com que elas convivessem com atores profissionais, e você sente uma maturação. Optava por fazer, o máximo possível, o ator entender o que ele estava dizendo. Quando eu percebia que eu não tinha tempo para isso, era passar o texto mesmo que ele saísse cantado (Abreu *apud* Almeida, 2012, p. 98).

Não obstante, apesar de o sucesso ser fugaz para a maior parte das estrelas das pornochanchadas da *Boca do Lixo*, ali também se trabalhava com a construção de um *star system*. Caio Túlio Padula Lamas, em sua dissertação *Boca do Lixo: Erotismo, Pornografia e Poder no Cinema Paulista durante a Ditadura Militar (1964-1985)*, de 2013, observa, contudo, que o *star system* da *Boca do Lixo* pode ser considerado o “primo pobre” precário do *star system* criado pelas emissoras de televisão. “O estrelato vivido pelas atrizes da Rua do Triunfo era um tanto quanto fugaz para a grande maioria delas” (Almeida, 2012, p. 100).

É interessante observar que a Boca, como qualquer outro tipo de indústria cinematográfica, mantinha um sistema de estrelado (o famoso *Star System*) como principal instrumento de sedução do espectador. Nesse sentido, figuram muito mais mulheres do que homens, que com exceção de poucos nomes, como David Cardoso e Tony Vieira, não conseguiam conquistar tanto destaque quanto atrizes de sucesso.

Assim, já figuram nessa primeira metade e, sobretudo, na segunda metade da década de 1970, atrizes da Boca que seriam capazes de trazer público expressivo aos cinemas. Alguns nomes significativos do período foram Helena Ramos (*Pensionato de Mulheres* – 1974; *Mulher, mulher* – 1979 e *Mulher Objeto* – 1981; entre mais de 40 participações), Matilde Mastrangi (*A Noite das Taras* – 1980; *Pornô!* – 1981; *Erótica, a Fêmea Sensual* – 1984; entre mais de 30 títulos); Aldine Muller (*Amadas e Violentadas* – 1975; *O Prisioneiro do Sexo* – 1978; *O Convite ao Prazer* – 1980; entre outras produções), Patrícia Scalvi (*Presídio de Mulheres Violentadas* – 1977; *Reformatório*

das *Depravadas* – 1978; *Corpo Devasso* – 1980; entre outras produções), Nicole Puzzi (*O Prisioneiro do Sexo* – 1979; *O Convite ao Prazer* – 1980), Neide Ribeiro (*A Ilha dos Prazeres Proibidos* – 1978; *Reformatório das Depravadas* – 1978; *E agora, José? A Tortura do Sexo* – 1979) e Zilda Mayo (*Internato das Meninas Virgens* – 1977; *A Ilha dos Prazeres Proibidos* – 1978). Atrizes que afirmaram suas carreiras à margem de outros meios de comunicação, como a televisão, trabalhando praticamente de forma exclusiva na Boca. É digno de destaque também outros atores e atrizes que passaram pelo polo de produção e que depois alcançaram o estrelato na televisão e em outras produções cinematográficas, caso de Vera Fischer (*Sinal Vermelho: As Fêmeas* – 1972; *A Super Fêmea* – 1973; *Anjo Loiro* – 1973), Xuxa Meneghel (*Amor Estanho Amor* – 1982), Nuno Leal Maia (*Anjo Loiro* – 1973; *Cada um dá o que tem* – 1975; *Elas são do Baralho* – 1977; *O Bem Dotado: o Homem de Itu* – 1978; *Mulher Objeto* – 1981; entre muitos outros títulos), e Antônio Fagundes (*Eu faço... elas sentem...* – 1975; *A noite das fêmeas* – 1976; *Elas são do baralho* – 1977) (Lamas, 2013, p. 71-72). Com relação aos tipos criados pelo cinema da “Boca”, estavam os estereótipos típicos da pornochanchada:

Como as noivas, há outros personagens típicos nas pornochanchadas. Assumidamente voltados ao público masculino, os filmes representavam tipos femininos para todos os gostos: virgens, viúvas, mulheres experientes, quase sempre belas e desinibidas. Os personagens masculinos eram geralmente tipos machões, espertos, cafajestes e malandros (vinculados ao sucesso sexual), ou então garotos virgens e maridos impotentes (relacionados ao fracasso). Os homossexuais, em geral, eram ridicularizados (Kessler, 2009, p. 17).

De modo geral, pode-se dizer que o cinema da *Boca do Lixo* era um cinema voltado para o mercado. “A produção a toque de caixa, rápida e de baixo custo, as condições precárias de realização das filmagens e a contratação de força de trabalho nem sempre especializada são algumas características que marcam a *Boca do Lixo* na história do cinema brasileiro” (Almeida, 2012, p. 114).

O personagem do “malandro”, que no cinema paulista da “Boca” recebe contornos sexualizados, no Rio de Janeiro floresce como o malandro carioca que, apesar de também possuir uma sexualidade latente e reproduzir, ainda que em menor grau, um comportamento machista, prima por uma representação de burla do sistema social vigente. É o malandro que cabula o dia de trabalho para ir ao futebol e inventa uma mentira para o patrão, que faz gato de energia do vizinho, que vive de bicos para não ter chefe etc. Sua malandragem é a celebração do jeitinho brasileiro, a “arte” à sobrevivência nas margens e nas periferias. Esse típico malandro carioca é representado com especial protagonismo nos filmes de Hugo Carvana: *Vai Trabalhar Vagabundo I* (1973), *Vai Trabalhar Vagabundo II, a Volta* (1991) e *Se Segura Malandro* (1978); e nos filmes de David Neves: *Muito Prazer* (1979), *Flamengo Paixão* (1980), *Fulaninha* (1986) e *Jardim de Alah* (1988). O filme de Júlio Bressane *A Família do Barulho* (1970) também apresenta o personagem na chanchada, bem como filmes de outros cineastas.

Se na *Boca do Lixo* grande parte dos atores e das atrizes não possuíam experiência ou formação prévia (“não atores, não atrizes”) e formavam-se no cotidiano da realização fílmica, o cinema carioca ainda possuía uma relação forte com os atores e as atrizes de teatro e, neste momento, com a televisão.

Com relação às personagens e temas dos filmes desse período, pode-se destacar a ocorrência de protagonistas femininas representadas nas mais diversas classes sociais. Aparecem as mães solteiras, as domésticas, as tensões entre maternidade e trabalho, as questões relacionadas ao casamento, além do clichê da “mulher liberada” representando a mulher ativa sexualmente. *Tati, a Garota* (1973), dirigido por Bruno Barreto; *A Dama do Lotação* (1978), dirigido por Neville d’Almeida; *Copacabana Mon Amour* (1970), dirigido por Rogério Sganzerla; *Os Homens que eu tive* (1973), dirigido por Teresa Trautman; *Lilian M: Relatório Confidencial* (1975), dirigido por Carlos Reichenbach; *Xica da Silva* (1976), dirigido por Cacá Diegues; *Senhora* (1976), dirigido por Geraldo Vietri; *Mar de Rosas* (1977), dirigido por Ana Carolina; *Gaijin, os Caminhos da Liberdade* (1980), *Parahyba Mulher Macho* (1983) e *Patriamada* (1985), todos dirigidos por Tizuka Yamasaki;

Romance da Empregada (1987), dirigido por Bruno Barreto; *Eu te amo* (1981), dirigido por Arnaldo Jabor; e *Eternamente Pagú* (1988), dirigido por Norma Bengell, são alguns exemplos de filmes com protagonistas femininas. Os personagens masculinos estão representados, também, nas mais diversas classes sociais, do burguês ao operário, do fazendeiro ao capataz, do banqueiro ao bancário, com ênfase de protagonismo, ou, pelo menos, de exaltação de virtudes, para os menos favorecidos e representantes de classes sociais menos abastadas: o suburbano, o favelado, o sertanejo etc. As religiões de matriz africana, bem como os costumes da cultura afro-brasileira, também aparecem, com destaque especialmente nas adaptações das obras de Jorge Amado, um dos autores mais adaptados para o cinema deste período, como em *O Amuleto de Ogum* (1974), *Tenda dos Milagres* (1977) e *Jubiabá* (1987), todos dirigidos por Nelson Pereira dos Santos; *Dona Flor e seus dois Maridos* (1976) e *Gabriela* (1983), ambos dirigidos por Bruno Barreto; e *Pastores da Noite* (1979), dirigido por Marcel Camus. A adaptação de obras importantes da literatura brasileira era usual no cinema brasileiro dos anos 1970 e 1980, como Graciliano Ramos: *São Bernardo* (1971), dirigido por Leon Hirszmann, e *Memórias do Cárcere* (1984), dirigido por Nelson Pereira dos Santos; e Guimarães Rosa: *Sagarana* (1974), dirigido por Paulo Thiago.

Temas tabus como a homossexualidade e bissexualidade também são retratados em resistência aos rígidos valores morais do governo militar em filmes como: *Orgia, ou O Homem que deu cria* (1970), dirigido por João Silvério Trevisan; *Rainha diaba* (1974), dirigido por Antonio Carlos Fontoura; *A Estrela Sobe* (1974), dirigido por Bruno Barreto; *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) e *O Beijo da Mulher Aranha* (1985), ambos dirigidos por Hector Babenco; e *Vera* (1987), dirigido por Sérgio Toledo. O estupro também aparece como denúncia ou como fetiche em filmes como: *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), dirigido por Hector Babenco; e *Bonitinha, mas Ordinária* (1981), dirigido por Braz Chediak.

A imprensa, os valores morais, o submundo do crime, a investigação policial e as denúncias de corrupção policial também são temas recorrentes. *O Beijo no Asfalto* (1981), dirigido por Bruno Barreto; *Lúcio Flávio Passageiro da Agonia* (1978), *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), ambos

dirigidos por Hector Babenco; e *Eu Matei Lúcio Flávio* (1979), dirigido por Antônio Calmon, são alguns dos exemplos e podem ser apontados como precursores da tendência de filmes sobre violência urbana e corrupção policial das décadas de 1990 e 2000. *Pixote, a lei do mais fraco* gerou, inclusive, a sequência: *Quem Matou Pixote* (1996), dirigido por José Joffily na década de 1990.

Os filmes políticos também sobreviviam, apesar da censura, e proliferaram na década de 1980, à medida que o país caminhava para a abertura democrática, bem como filmes críticos às questões de classe e à desigualdade social extrema, como: *A Queda* (1976), dirigido por Ruy Guerra e Nelson Xavier; *Fogo Morto* (1976), dirigido por Marcos Farias; *Bye Bye Brasil* (1980), dirigido por Cacá Diegues; *Eles não usam Black-tie* (1981), dirigido por Leon Hirszmann; *Pra Frente, Brasil* (1982), dirigido por Roberto Farias; *Nunca Fomos tão Felizes* (1984), dirigido por Murilo Salles; e *Patriamada* (1985), dirigido por Tizuka Yamasaki, são alguns filmes representativos desta perspectiva.

Os exemplos aqui oferecidos não pretendem ser exaustivos, dada a extensão do período analisado, pretendem, antes, apontar algumas tendências colhidas durante a pesquisa.

Há que se destacar, também, o aumento da participação feminina na direção cinematográfica brasileira, ainda que as mulheres continuassem representando uma parcela muito pequena na direção do cinema nacional. Em seu artigo “Mulheres no Cinema Brasileiro”, Paula Alves, José Eustáquio Diniz Alves e Denise Britz do Nascimento Silva, três pesquisadores vinculados ao IBGE e que transitam por áreas como demografia, estatística e estudos populacionais/pesquisas sociais, nos trazem dados importantes sobre a participação feminina na direção cinematográfica no período:

Nos anos 1970, aumenta consideravelmente a produção brasileira, especialmente impulsionada pela criação da Empresa Brasileira de Filmes S. A. — Embrafilme. Se entre 1956-1966 dificilmente chegava-se a 40 filmes/ano, entre 1967-1974, chega-se aos 80 filmes/ano. Nesse momento, um grande número de realizadoras começa a atuar. Dentre os diversos temas explorados pelas realizadoras

de documentário, destaca-se o da situação da mulher na cultura e na sociedade. Já entre as ficções, filmes polêmicos e ousados abordam a liberação sexual feminina e criticam o consumo da mulher como objeto erótico (Pessoa, 1989). Nossa base de dados confirma que a produção filmográfica brasileira aumenta significativamente nessa década, entre 1961 e 1970 foram lançados/finalizados 439 filmes de longa-metragem, e entre 1971 e 1980 foram lançados/finalizados 904 filmes, mais que o dobro. Também confirmamos que o aumento da participação feminina na direção é significativo nessa década. Dos anos 1960 para os anos 1970, a participação percentual feminina mais que dobrou — aumentou 1,60 vezes, mais do que entre os anos 1970 e 1980 (o aumento foi de 85%) e do que entre os anos 1990 e 2000 (o aumento foi de 35%). Sobre a temática dos filmes dirigidos por mulheres, de fato, alguns deles abordavam a situação das mulheres na sociedade ou a sexualidade feminina, mas não podemos dizer que esses filmes eram maioria. Dos 20 filmes de longa-metragem dirigidos ou codirigidos por mulheres nessa década, apenas oito tinham protagonistas mulheres ou homens e mulheres, e nem todos podem ser considerados abordagens de temas femininos. O que Pessoa diz se refere melhor à década seguinte. Entre 1981 e 1990 temos 29 filmes dirigidos por mulheres, dos quais podemos considerar 14 com protagonismo feminino e 10 com temática feminina. Segundo Paranaguá, observa-se o aparecimento de quatorze novas diretoras nos anos 1970, e doze nos anos 1980. Pela nossa base de dados, são doze mulheres estreando na direção cinematográfica nos anos 1970 e 22 nos anos 1980. [...] É entre o final dos 1970 e início dos 1980 que surgem as diretoras que fizeram carreira no cinema e atuam até hoje, como Tizuka Yamasaki, Helena Solberg, Ana Carolina, Lúcia Murat, Tetê Moraes, entre outras (Alves; Alves; Silva, 2011, p. 383-384).

No final da década de 1980, o modelo centrado na Embrafilme começa a dar sinais de esgotamento e, no primeiro ano da década de 1990, vem a total reestruturação, que significará a “morte e ressurreição” do cinema brasileiro, sobre a qual falaremos no próximo tópico.

Nikita Paula (Ana Paula Barbosa), que defendeu sua dissertação de mestrado *Vão cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências*

especializadas na Universidade de São Paulo (USP), em 1995, traz relatos importantes sobre as décadas de 1980 e 1990, tanto no que diz respeito à configuração do *star system* da década de 1980 quanto ao processo de crise pelo qual passa o cinema brasileiro entre o final da década de 1980 e o começo da década de 1990.

Com relação ao *star system*, verifica-se a relação entre o *star system* cinematográfico construído durante a pujança do “modelo Embrafilme” e o *star system* televisivo que vinha sendo construído solidamente desde a implantação da televisão no Brasil na década de 1950, sobretudo a cartela de estrelas da Rede Globo de Televisão.

Do ponto de vista da produção especificamente nacional, atualmente verifica-se um grande interesse por atores de carreira televisiva. Para o produtor do cinema brasileiro, assim como para o produtor publicitário, o importante, hoje, é ter como protagonista do filme a(s) estrela(s) da *novela das 8*. No que se refere à formação do elenco, este é o centro da discussão entre produtores e diretores: uns querem mercadoria, outros, o ator (Paula, 2001, p. 46).

Quando comecei a trabalhar com cinema, na segunda metade da década de 1990, ainda era comum que escutasse os ecos deste raciocínio. “Filme brasileiro tem que ter ator famoso para chamar público” é uma frase que ouvi inúmeras vezes durante este período. Esse entendimento reflete duplamente: a potência do *star system* televisivo — especialmente associado à telenovela e aos gêneros melodrama e comédia — e a fragilidade do *star system* cinematográfico brasileiro que havia sido construído e consolidado durante a década de 1970 e a primeira metade da década de 1980, e que, neste momento, ressentia-se dos processos de crise e reestruturação que marcam a passagem da década de 1980 para 1990 no cinema nacional.

Os muitos relatos e entrevistas que compõem o livro de Paula apontam, ainda, a importância do “tipo” e da aparência nos processos de seleção e contratação de atores e atrizes.

[...] de maneira geral, um outro critério deve presidir a seleção e a contratação dos atores para trabalhar no cinema: *physique do rôle*. Antes de mais nada, o intérprete deve parecer o personagem. Ou, em outras palavras, o ator deve ser dotado de uma *aparência física* que facilite a sua *identificação* com o personagem. Assim concordam Carlos Reichenbach, Guilherme de Almeida Prado, Ozualdo Candeias, Cécil Thiré, Walter Hugo Khouri, Heitor Capuzzo e Helvécio Rattton, quando procuram um tipo físico que seja adequado ao papel. Por tipo físico subentende-se faixa etária, etnia, carga biográfica, o *ar* da pessoa, a psicologia. A partir disso, também Suzana Amaral dirá que é preciso trabalhar a emoção num corpo que já é, mais ou menos, o do personagem. E Walter Lima Jr., que procura o ator a partir da materialização física e psíquica do personagem (Paula, 2001, p. 46-47).

O livro dá testemunho, ainda, da intensa desagregação que se abateu sobre a atividade cinematográfica brasileira neste momento de transição. Já não havia dinheiro, a quantidade de produções diminuía e, quando havia filmes, as condições de trabalho estavam precarizadas. Isso afeta, especialmente, o trabalho dos atores e das atrizes.

Para Grande Otelo, os cachês de cinema, quando não estão defasados, são o suficiente para pagar o feijão e o arroz: “[...] a gente pena como tantos penam por aí, em qualquer profissão” (Paula, 2001, p. 50).

Ou:

Entre os mais céticos, Reginaldo Farias, irônico, aguarda novos incentivos financeiros para o mercado audiovisual, com os quais ainda se possa fazer cinema no Brasil; e Giulia Gam diz que “[...] adoraria fazer cinema, mas o cinema tá em extinção aqui, no país”. Além do que, Giulia Gam ainda dirá: “Não tem cachê” no cinema nacional. Se não por prazer, então ela participa por amizade, por solidariedade. Num ceticismo radical, Lima Duarte diz que: “Ninguém consegue ser ator de cinema no Brasil [...] porque nem existe cinema também no Brasil. [...] O cinema não existe... O cinema é uma mentira [...] eu não conheço ninguém que viva de cinema no Brasil” (Paula, 2001, p. 51).

E ainda:

Mas o acaso, um salário decente, a decorrência virtual da profissão, algum prazer específico e relativo ao modo de representar no veículo, ou outros motivos que levaram os atores, hoje como no passado, à atividade cinematográfica, certamente não asseguraram a continuidade ideal do exercício da profissão no Brasil atualmente. Carla Camurati, por exemplo, trabalha com cinema porque sempre gostou, pelo grau de fantasia que sempre a seduziu (o tamanho da tela, o tamanho da energia, um enorme poder de absorção etc.), e até considera os cachês razoáveis. O único problema com eles é a questão da irregularidade da produção, as poucas oportunidades de trabalho. Também Cláudio Mamberti procurou aproximar-se e permanecer no exercício do cinema por se sentir intuitivo e tecnicamente muito ligado às nuances e peculiaridades cinematográficas. Contudo, o ator reclama da exploração de mão-de-obra barata que praticamente inviabiliza o ofício no Brasil. Um tal abuso, na sua opinião, decorre da falta de estímulo e de apoio governamental à revolução da tecnologia audiovisual, da informática etc. (Paula, 2001, p. 51).

Por estes excertos da pesquisa de Nikita Paula, podemos perceber o quão precarizada estava a atividade cinematográfica no final da década de 1980 e, especialmente, no começo da década de 1990 e de que maneira esse cenário afetava o trabalho de atores e atrizes cinematográficos que dependem do convite e da viabilidade da realização fílmica para trabalhar.

Os elementos que compõem o contexto dessa precarização na passagem de uma década para outra começam a ser expostos neste subtópico, quando menciono a crise do modelo Embrafilme enquanto política pública de fomento à atividade cinematográfica, e aprofundam-se no subtópico seguinte, quando investigarmos o contexto de desmonte das políticas públicas de fomento a partir da tentativa de implantação súbita de um modelo neoliberal na atividade cinematográfica em suas múltiplas dimensões: produção, distribuição e exibição, no começo da década de 1990.

DÉCADA DE 1990: “MORTE” E RETOMADA DO CINEMA BRASILEIRO

Iniciei minhas atividades no cinema na década de 1990, e o que circulava à boca pequena durante os primeiros anos desta década era que o cinema havia morrido e que lutava para, talvez, renascer. Eram essas as palavras mais usadas: morte, extinção, fim. Isso porque no ano de 1990, durante os primeiros meses de seu governo, o presidente Fernando Collor de Mello, buscando implementar uma política neoliberal em todas as áreas de produção, extinguiu abruptamente qualquer política pública de fomento ou proteção ao cinema em todas as suas esferas: produção, distribuição e exibição.

Em seu livro *Cinema Brasileiro do Século XXI*, o pesquisador Frantihiesco Ballerini discorre sobre os percalços da última década do século XX:

Foi no dia 16 de março de 1990 que o então presidente Fernando Collor de Melo extinguiu a única lei de incentivo fiscal à cultura, a Lei Sarney (n 7.505/86). Uma medida provisória também extinguiu autarquias, fundações e empresas públicas federais, acabando com a Fundação Nacional de Artes (Funarte), a Fundação do Cinema Brasileiro (FCB), a Empresa Brasileira de Filmes (Embrafilme) e o Conselho de Cinema (Concine). Não demorou muito para o próprio Ministério de Cultura ser dissolvido e transformado em secretaria, sob o nome de Instituto Nacional de Atividades Culturais. [...] O cinema brasileiro passou então a viver os piores anos desde sua criação. Sem os mecanismos de proteção, como a cota de tela, e recursos para os produtores, houve uma abertura irrestrita às importações, fazendo com que o público do cinema nacional passasse de quase 35% em 1983 para 10% em 1990 e quase 0% em 1993. A solução para muitos cineastas foi sair do país ou apostar em coproduções nacionais (Ballerini, 2012, p. 34-35).

O jornalista e correspondente internacional da *Cahiers Du Cinéma* no Brasil, Laurent Desbois, em seu livro *A Odisseia do Cinema Brasileiro: da Atlântida à Cidade de Deus*, aponta ainda:

Em 1990, a brusca interrupção de qualquer ajuda governamental para a produção de filmes rapidamente leva o cinema brasileiro à total extinção, nenhum longa-metragem é filmado em 1992, nenhum é lançado em 1993 (Desbois, 2016, p. 309).

Além desse desmonte da estrutura pública que existia em torno do cinema nacional, “a paralisação de produções e acordos que estavam em andamento e a total ausência de proposta de uma política cinematográfica também contribuiu para que vários cineastas decretassem a morte do cinema brasileiro” (Marson, 2006, p. 36).

Em sua dissertação de mestrado, a socióloga Melina Izar Marson apresenta “uma análise das relações entre Cinema e Estado no Brasil entre 1990 e 2002, período que corresponde à elaboração e à institucionalização de uma nova política cinematográfica” (2006, p. 7). Nessa dissertação, ganhadora do Prêmio Itaú Rumos Cultural (Pesquisa 2007/2008), a autora traz múltiplas entrevistas com realizadores ativos das décadas de 1980 e 1990 que dão a dimensão do estrago causado na atividade cinematográfica brasileira nos primeiros anos do governo Collor.

A falta de perspectivas e de uma política para o cinema fez com que o período do governo Collor fosse relacionado à morte ou às trevas. Por exemplo, Murilo Salles se refere ao início dos anos 90 como “grande depressão do governo Collor”, José Roberto Torero fala nesse período como “a nossa idade das trevas”, e Cacá Diegues fala em “trevas colloridas”. A ideia de morte do cinema brasileiro, representada pela alusão às trevas, se associava também à ideia da impossibilidade de fazer cinema no Brasil neste momento. O depoimento do cineasta Emiliano Ribeiro é muito esclarecedor neste sentido: “Havia cerca de dois anos, eu vinha preparando um filme chamado *A viagem de volta*, a história de adolescentes viciados em cocaína. [...] na época, a lei de incentivo era a Lei Sarney, e eu já tinha conseguido levantar cerca de um quarto do orçamento do filme. Quando veio o confisco, fiquei meses parado dentro de casa, porque vi que minha profissão tinha acabado, Collor extinguiu a profissão de cineasta” (Marson, 2006, p. 36-37).

A sensação dominante no meio cinematográfico, nos primeiros anos da década de 1990 era, mesmo, de morte, impotência e impossibilidade, com cineastas mudando de profissão ou saindo do país, com contratos sendo interrompidos na metade e deixando produtores falidos e famílias arruinadas. Além disso, o “Plano Collor trouxe um impacto recessivo profundo e desestabilizou as atividades cinematográficas, além de desencadear um processo radical de liberalismo da economia, através de privatizações e da abertura de mercado — processo esse que teve reflexos em toda a sociedade” (Ribeiro *apud* Marson, 2006, p. 37).

No final do ano de 1990, o governo de Fernando Collor já colecionava inimigos e uma antipatia generalizada no setor cultural. Tentando minimizar os estragos, o governo alterou quadros da secretaria de cultura, incluindo a substituição do então secretário Ipojuca Pontes por Sérgio Paulo Rouanet, doutor em Ciência Política e pesquisador cultural, que contava com maior aceitação perante a classe artística e junto a ela iniciou debates para a formulação de novas políticas públicas para o setor. Em dezembro de 1991, foi aprovado pelo Congresso Nacional o “Programa Nacional de Apoio à Cultura” (PRONAC), a Lei nº 813/91, que ficou conhecida como “Lei Rouanet”. A face mais conhecida da “Lei Rouanet” é o incentivo fiscal, mas o PRONAC prevê que os bens culturais poderiam ser financiados de três maneiras:

1. Através do Fundo Nacional de Cultura (FNC) — O FNC é destinado a financiar qualquer tipo de produção cultural de retorno financeiro baixo, e é administrado pela Secretaria da Cultura. Os projetos, seus orçamentos e viabilidade são analisados por “órgão técnico competente” do próprio governo. Os recursos do fundo vêm do governo federal (Tesouro Nacional), de doações e legados, além de 1% de arrecadação de Fundos e Investimentos Regionais, 3% das loterias esportivas, da conversão da dívida externa e do reembolso de empréstimos feitos ao próprio fundo. O FNC financia até 80% de um projeto cultural, e começou a funcionar com um saldo inicial de 400 milhões de cruzeiros doados pelo governo federal.

2. Através dos Fundos de Investimentos Culturais e Artísticos (FICART) — O FICART é destinado a financiar a produção comercial de instrumentos musicais, fitas, filmes e outras formas de reprodução fonovideográfica; espetáculos (teatrais, de dança, circenses etc.); edição comercial de obras de ciências, letras e artes; e construção/reparação/compra de equipamentos para salas de espetáculos. Através deste mecanismo, o valor do projeto cultural a ser financiado é dividido em cotas, que são colocadas no mercado através de corretoras. As empresas compram as cotas como se estivessem adquirindo ações da bolsa de valores, e assim como na bolsa, podem ter lucros ou prejuízos, de acordo com a arrecadação do projeto financiado. Se houver lucro, a empresa patrocinadora é taxada, isto é, paga impostos sobre esse lucro. Se houver prejuízo, a empresa investidora pode abatê-lo no imposto de renda. Ou seja, a empresa que investe em projetos culturais não corre o risco de sair perdendo, pois mesmo no caso do prejuízo, quem banca os custos é o Estado.

3. Através do Incentivo a Projetos Culturais — Este mecanismo de financiamento de projetos culturais permite que os contribuintes (pessoas físicas ou jurídicas) patrocinem um projeto cultural, e o total do dinheiro investido pode ser deduzido do imposto de renda, em um percentual estabelecido anualmente pelo governo federal. O incentivo a projetos culturais pode ser utilizado para artes cênicas; livros sobre arte, literatura e humanidades; música erudita ou instrumental; artes visuais; doações para museus, bibliotecas, arquivos e cinematecas; produção cinematográfica e videofonográfica; e preservação do patrimônio cultural material e imaterial. O projeto de Rouanet envolve, portanto, três áreas: o patrocínio direto do Estado, através do FNC; a venda de cotas de patrocínio para financiar espetáculos, publicações e equipamentos através do FICART; e o patrocínio direto dedutível do imposto de renda, através do Incentivo a Projetos Culturais (Marson, 2006, p. 43-44).

Ao final de 1992, inicia-se o processo de impeachment do presidente Fernando Collor de Mello e, em 1993, o vice-presidente Itamar Franco assume a presidência do país. No campo cultural e cinematográfico, o governo de Itamar restabeleceu o Ministério da Cultura e criou, dentro

deste ministério, a Secretaria para o Desenvolvimento do Audiovisual, que deveria desenvolver e regular políticas públicas para o setor. A partir daí, iniciaram-se as negociações entre o governo e a classe cinematográfica que resultaram na promulgação, em 20 de junho de 1993, da Lei nº 8.685, que ficou conhecida como Lei do Audiovisual.

Essa legislação estimulou a dedução de investimentos feitos na produção audiovisual independente (ou seja, aquela que não é vinculada às emissoras de televisão) por meio da compra de cotas dos futuros direitos de comercialização da obra audiovisual negociadas no mercado de capitais, sob a orientação da CMV — Comissão de Valores Mobiliários. A Lei do Audiovisual funciona da seguinte maneira: uma empresa ou pessoa física compra uma cota de um filme, deduz este dinheiro do imposto de renda devido e ainda pode lucrar, pois se o filme apresentar lucros a empresa/pessoa física também vai receber sua porcentagem, já que se tornou acionista do filme através da compra da cota de patrocínio. Investir em cinema tornou-se um negócio — e um bom negócio —, já que, segundo consultores especializados em marketing cultural: “As empresas ganham quatro vezes: diminuem seus impostos a pagar (Contribuição Social e Imposto de Renda) porque aumentam suas despesas e, portanto, diminuem suas bases tributáveis, recebem 100% do valor investido de volta ao pagarem seus Impostos de Renda, divulgam suas marcas através de um produto cultural de massa e podem receber dividendos caso o filme seja bem sucedido”. Na primeira versão da Lei do Audiovisual, os investidores poderiam abater 70% do valor investido, mas graças a pressões dos cineastas diretamente ao presidente Itamar Franco, a lei passou a permitir o abatimento integral do valor investido pelo contribuinte, e mais 25% deste valor como despesas operacionais — ou seja, 125% do imposto devido. Assim, a cada R\$ 100,00 investidos, o empresário deixa de pagar R\$ 125,00 de impostos devidos. Além disso, o campo cinematográfico, através de seu “eficiente lobby” (segundo os termos de Carlos Augusto Calil), também conseguiu aumentar a alíquota de dedução do imposto de renda para os investidores, que passou a ser de 5% para pessoa jurídica e 3% para pessoa física. Assim, financiar a produção de filmes com recursos públicos (via

dedução no imposto de renda) passou a ser altamente vantajoso para o investidor, já que o retorno da operação é anterior ao resultado obtido (Marson, 2006, p. 58-59).

Paralelamente à aprovação da Lei do Audiovisual, foi lançado o Prêmio Resgate do Cinema Brasileiro, instituído a partir dos espólios da Embrafilme⁴⁷. “Foram oferecidos 41 prêmios em dinheiro, que variaram de US\$ 17 mil para os curtas-metragens a US\$ 120 mil para os longas-metragens. Dentre os 17 longas-metragens que foram financiados, obrigatoriamente 4 deveriam ser de diretores estreantes” (Marson, 2006, p. 61).

Embora alvo de críticas e reformulações ao longo dos anos, as leis Rouanet e do Audiovisual alicerçaram não apenas novos moldes de financiamento, como novos modos de relação do cinema nacional com o Estado e com o setor privado e acabaram por fomentar o mercado cinematográfico que lutava para se reerguer.

O Estado deixou de investir diretamente na produção de filmes, depois esse papel passou a ser desempenhado pelas empresas privadas que passaram a poder deduzir tais investimentos do imposto de renda. Assim, houve uma alteração no modelo de patrocínio estatal, que passou a ser feito de uma forma indireta, isto é, por meio de renúncia fiscal. Este cenário, entre outros aspectos, contribuiu para estimular a emergência de nova geração de diretores e a retomada da carreira de cineastas consagrados (Leite, 2005, p. 123 *apud* Ballerini, 2012, p. 40).

⁴⁷ Ainda durante o governo de Fernando Collor, diante da insatisfação dos cineastas com o fim da Embrafilme, instituiu-se uma comissão para elaborar políticas para o setor audiovisual. A comissão era coordenada por Luiz Paulo Vellozo Lucas (diretor do Departamento de Indústria e Comércio do Ministério da Economia) e contava com Miguel Borges (secretário adjunto de Ipojuca Pontes), Gilson Ferreira (do Departamento de Comércio Exterior), Clemente Mourão (do Ministério das Relações Exteriores) e Liliâne Rank (também do Departamento de Indústria e Comércio). A partir das análises e estudos, a comissão resolveu utilizar o dinheiro da Embrafilme, que estava parado no governo federal, para a produção cinematográfica (a Embrafilme arrecadava 70% do imposto de 25% sobre a remessa de lucros das distribuidoras estrangeiras). Essa foi a primeira aproximação do governo Collor com o campo cinematográfico, mas esse processo de devolução do dinheiro da Embrafilme só seria regulamentado anos depois, no governo Itamar Franco (Marson, 2006, p. 40-41).

Assim, aos poucos, o cinema brasileiro foi voltando a produzir e os jornais iam noticiando a retomada da produção dos nossos filmes, termo que, aos poucos, foi se consolidando como marca de um dos ciclos históricos do cinema brasileiro que ficou conhecido como o período da *Retomada*.

Através da captação via Lei de Incentivo Fiscal (Rouanet) e do Prêmio Resgate, entre o final de 1993 e o início de 1994, um grande número de filmes estava em fase de produção. Nesse período, a imprensa começou a falar em retomada e renascimento do cinema brasileiro. Hugo Sukman, crítico de cinema do *Jornal do Brasil*, publicou duas notas na coluna Trailer com os títulos de “Retomada I” e “Retomada II”. A primeira nota se referia às filmagens de *Lamarca* (Sérgio Rezende) e *Carlota Joaquina* (Carla Camurati); a segunda fez alusão a uma reunião ocorrida no Rio de Janeiro quando produtores como Luiz Carlos Barreto, o presidente do sindicato dos trabalhadores do cinema Jorge Monclar e o diretor da Riofilme Paulo Sérgio Almeida ouviram de executivos do Banespa e do BNDES como captar recursos no mercado. No início de 1994, uma matéria do jornal *Folha de São Paulo* intitulada “Cinema nacional tenta renascer das cinzas” falava sobre os filmes brasileiros que estreariam em 94 segundo o jornal, havia 7 filmes prontos e 26 em fase de produção. Mais uma vez, as referências à retomada apareceram. Segundo o artigo, “Este é o ano da retomada da produção. Os filmes vão aparecer mesmo a partir de 95”, resume o produtor Aníbal Massaini Neto, presidente do Sindicato da Indústria Cinematográfica de São Paulo” (Marson, 2006, p. 62).

Com os novos modelos de financiamento e aporte orçamentário, o cinema nacional começou a sair das trevas e costurar acordos. O número de filmes lançados por ano cresceu, bem como ampliaram-se as modalidades e origens dos fomentos.

Com a injeção de verbas no ramo, a produção saltou de cerca de cinco filmes em 1993 para doze já em 1994, havendo também vários incentivos à nova produção nacional por intermédio de concursos públicos federais, estaduais e municipais, além de

coproduções com países estrangeiros e com a própria televisão em 1994, foram distribuídos US\$ 5,5 milhões para a produção de treze roteiros (Ballerini, 2012, p. 39).

O número de cineastas estreantes em longas-metragens também aumentou.

Como costuma enfatizar o secretário do audiovisual José Álvaro Moisés, entre 1994 e 2000, 55 novos cineastas surgiram no país, “número tão expressivo como aquele que originou a Nouvelle Vague, na França nos anos 1950”. Inúmeros diretores que no início dos anos 1990 estavam confinados ao curta-metragem, a partir de 1994, puderam se lançar no longa, com obras que já se tornaram marcos em nossa cinematografia. [...] No ano de 1995, 114 cineastas filmaram seu primeiro longa-metragem e veteranos como Nelson Pereira dos Santos voltaram à ativa (Ballerini, 2012, p. 40).

Além disso, toda a convulsão trazida pelo rompimento abrupto do financiamento estatal e o desmonte do setor cultural nos primeiros anos do governo Collor gerou, aos poucos, uma movimentação do setor cinematográfico por várias regiões do país, no sentido de retomar negociações e alicerçar novos modelos de produção, distribuição e exibição para o nosso cinema. Da década de 1990 ao início dos anos 2000 houve um ativismo muito intenso, foi um período de fortalecimento das ABD&C nos estados ou municípios onde já havia essas associações e de fundação onde elas não existiam; além da fundação da ABD nacional como entidade independente em 1993, de recuperação do Congresso Brasileiro de Cinema e de muitas discussões e propostas advindas da categoria no sentido de fundamentar políticas públicas de fomento na esfera federal, junto aos estados e municípios, bem como costurar acordos internacionais que nos rendessem coproduções.

Podemos questionar, ainda, de que maneira as novas condições políticas e financeiras de produção e fomento ajudaram a definir os caminhos de uma sonhada regionalização do cinema nacional. Ainda que essa regionalização continue longe de homogeneizar as condições de produção na

totalidade do país, se atualmente temos um sistema mínimo de cotas em editais federais de produção através de percentagens definidas de projetos a serem contemplados nas regiões Norte, Nordeste, Centro-Oeste e Sul, bem como no Espírito Santo e em Minas Gerais⁴⁸, além dos editais de âmbito municipais e estaduais, isso se deve aos movimentos iniciados a partir destes novos arranjos de financiamento, produção e circulação no começo da década de 1990, conforme aponta Marson:

Nos primeiros anos do governo Collor, no período compreendido entre o desmonte da política cinematográfica praticada até então e a organização da nova legislação para o cinema (entre 1990 e 1992), os municípios e estados brasileiros desenvolveram leis e criaram estímulos e incentivos à produção cinematográfica, preenchendo a lacuna deixada pelo Estado. Entraram em vigor as seguintes leis de incentivo fiscal para investimentos em projetos culturais nas cidades de São Paulo, Vitória, Aracaju, Londrina, Goiânia e Rio de Janeiro, e nos estados de Mato Grosso, Paraíba, Acre, Rio de Janeiro e Distrito Federal. Essa legislação regional foi de grande importância para o cinema brasileiro da década de 90, já que esses estímulos locais viabilizaram a regionalização e a tão alardeada diversidade do Cinema da Retomada, como veremos adiante. Além disso, a pulverização das leis e incentivos representou ainda um reflexo do período em que o campo

⁴⁸ Como exemplo destas políticas afirmativas, citamos os editais de produção de longas-metragens com destinação inicial às salas de exibição lançados pela ANCINE em 2018 em duas modalidades, como explicitado no texto retirado da página da Ancine: “modalidade A, voltada a projetos de longa-metragem de ficção, documentário e animação, sem distinção de objetivos comerciais ou artísticos e modalidade B, voltada a projetos de longa-metragem de ficção, documentário e animação com ênfase em projetos de perfil autoral e propósitos artísticos evidentes. Para a modalidade A serão disponibilizados R\$ 60 milhões, sendo até R\$ 6 milhões por projeto de ficção e animação e R\$ 1,5 milhão por documentário. Na modalidade B serão destinados R\$ 40 milhões, observados os limites de investimento de R\$ 3 milhões para ficção e animação e R\$ 1 milhão para documentário. Nas duas modalidades serão aplicados os indutores regionais: no mínimo 30% dos recursos para projetos de produtoras independentes sediadas nas regiões Norte, Nordeste e Centro-Oeste; e no mínimo 10% dos recursos para projetos audiovisuais da região Sul ou dos estados de Minas Gerais e Espírito Santo”. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/ancine-lan-edital-para-produ-o-cinematografica-com-r-100-milh-es-do-fundo>. Acesso em: 20 abr. 2019.

cinematográfico esteve menos coeso e mais fluido, desunido. As pressões ao governo federal, como já vimos, datam de meados de 1991, e só se concretizaram — através da nova legislação — no final de 1992. Nesse período os grupos de cineastas recorreram às administrações estaduais e municipais, numa postura não tão unida como classe, mais regionalista, e que contribuiu para delinear uma face do Cinema da Retomada: a diversidade regional (Marson, 2006, p. 51).

Por outro lado, as novas políticas públicas conseguidas através da mobilização da classe cinematográfica, que alcançou, aos poucos, maior diálogo com o governo, possibilitaram captações de recursos vultosas a serem destinadas a um único projeto, o que gerava distorções e fomentava discussões sobre o futuro do nosso cinema.

Embora o cinema se apresentasse como um “bom negócio”, é interessante notar que a maior parte dos investimentos em cinema — e na cultura em geral — vinha das empresas estatais, estimuladas pelo governo federal a fazê-lo, ainda no intuito de colaborar para a criação da “cultura de investimentos”. Empresas como a Petrobrás, o Banco do Brasil e principalmente as empresas de telecomunicações (Telebrás, Telesp, Telerj etc.) tornaram-se as principais investidoras do cinema brasileiro. O Estado contribuiu, de diversas maneiras, para estimular o cinema brasileiro durante o primeiro mandato de FHC: aumentando os limites de dedução de imposto de renda, alterando o teto de renúncia fiscal, reduzindo a contrapartida dos produtores e investindo diretamente, através das estatais. E com todos esses benefícios, o cinema brasileiro aumentou seus índices de produtividade, além de conseguir produzir filmes mais caros. [...] Enquanto *Carlota Joaquina* custou R\$ 400 mil, o filme *Tieta do Agreste*, de Cacá Diegues, lançado no ano seguinte, teve um custo total de R\$ 5 milhões, dos quais mais de R\$ 3 milhões vieram através de captação; e *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende, custou R\$ 7 milhões, dos quais R\$ 5,5 milhões foram conseguidos também através do patrocínio via isenção de impostos (Marson, 2006, p. 81).

A possibilidade de se fazer filmes mais caros acirrou no campo cinematográfico a discussão em torno de qual tipo de mercado se queria: fazer menos filmes, mais caros, mais “superproduções” para que nossos filmes se destacassem no mercado externo ou fazer mais filmes, mais baratos, ampliando a potência de expansão do cinema brasileiro.

Cacá Diegues foi um dos diretores que fomentou a polêmica das grandes produções ou coproduções brasileiras quando se associou à distribuidora internacional Columbia Pictures, incluindo um merchandising do Banco Real como parte do financiamento através das leis de incentivo fiscal no filme *Tieta do Agreste*⁴⁹.

Assim, penso também que, agora, *Tieta do Agreste* está ajudando a liberar o cinema brasileiro do preconceito contra o merchandising, incorporando-o às formas de recursos que permitem a produção dos nossos filmes. Os jornalistas não nos mandavam tanto, sistematicamente, abandonar a proteção do Estado e ir ao mercado? É o que estamos fazendo e, no caso de *Tieta do Agreste*, sem hipocrisia (Diegues *apud* Marson, 2006, p. 83).

A discussão que se levanta e que polariza a classe cinematográfica a partir deste episódio é a da “viabilidade dos filmes de grande orçamento no Brasil” (Marson, 2006, p. 83). Seriam os nossos filmes capazes de competir em condição de igualdade com o cinema estrangeiro de grande orçamento? Não seria melhor produzir mais filmes, mais baratos, e ampliar o potencial de produção? Da quantidade nasceria a qualidade? E qual era essa qualidade que se buscava?

Na sequência da polêmica levantada por *Tieta do Agreste*, outro filme gerou grande estardalhaço: *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende (1997). Essa superprodução, que recriou a comunidade de Antônio Conselheiro na Bahia e trouxe de volta às telas brasileiras o sertão, tema tão caro ao Cinema Novo, foi muito criticada

⁴⁹ *Tieta do Agreste* foi o primeiro filme brasileiro a ser coproduzido por uma distribuidora de fora do país (Marson, 2006, p. 82).

em relação a três aspectos: seu orçamento elevado, as leituras apresentadas da Guerra de Canudos e do sertão e, mais ainda, pela associação com a Rede Globo de Televisão (Marson, 2006, p. 84).

Assim, de um lado, formou-se o grupo que gostaria de ver o cinema brasileiro no mercado das grandes produções, mesmo que ao custo de menos filmes lançados ao ano, tendo como alguns dos representantes cineastas como “Cacá Diegues, o clã Barreto (Bruno, Fábio e Luiz Carlos à frente), Sérgio Rezende, Zelito Vianna e Hector Babenco” (Marson, 2006, p. 84); e, de outro, o grupo que queria produzir mais filmes de médio e baixo orçamento e que a produção se espalhasse pelos estados, “como Carlos Reichenbach, Júlio Bressane, Sérgio Bianchi e Domingos de Oliveira, além dos estreantes em longa-metragem, como Beto Brant, Jorge Furtado, Tata Amaral, Carla Camurati, Lírio Ferreira, Paulo Caldas e outros” (Marson, 2006, p. 84). Essa também era a visão das ABD&C que se espalhavam pelos estados, fomentando a criação de leis municipais e estaduais para produção e formação cinematográfica.

As disputas internas entre estes dois grupos no interior do campo cinematográfico brasileiro correspondem a diferentes concepções sobre o cinema no Brasil e, conseqüentemente, a dois posicionamentos ideológicos distintos, mas não necessariamente opostos. A valorização das superproduções implicou na priorização do cinema enquanto mercadoria para exportação, e apostou em nomes consagrados no campo cinematográfico e em padrões de qualidade para competir com o cinema internacional, mais do que no valor do filme como produtor de sentido. Já a defesa das produções de baixo orçamento, que procurou assim uma maior democratização do acesso ao fazer cinematográfico, apostou em soluções simples e criativas, e viu a importância do cinema no seu valor cultural e não apenas comercial (Marson, 2006, p. 86).

Os filmes produzidos durante a década de 1990 representam bem esse embate de pensamentos e não apresentam, como em outras décadas, uma prevalência de um gênero sobre outro, ou um tipo de filme ou “tipos” que se sobressaíam. Lançam filmes nesta década, diretores(as)

que já vêm dirigindo desde a década de 1960, como Cacá Diegues: *Veja esta Canção* (1994), *Tieta* (1996) e *Orfeu* (1999); Carlos Reichenbach: *Alma Corsária* (1994), *Dois Córregos* (1999) e *Olhar e Sensação* (1994); Nelson Pereira dos Santos: *Cinema de Lágrimas* (1995); Walter Lima Jr.: *O Monge e a Filha do Carrasco* (1996) e *A Ostra e o Vento* (1997); Paulo César Sarraceni: *O Viajante* (1998); Domingos de Oliveira: *Amores* (1998); e Rogério Sganzerla: *Tudo é Brasil* (1998); diretores(as) que já dirigiam no período da Embrafilme, nos anos 1970 e 1980, como Helena Solberg: *A Terra Proibida* (1990) e *Carmem Miranda: Bananas is my Bussiness* (1995); Tizuka Yamasaki: *Lua de Cristal* (1990), *Fica Comigo* (1996), *O Noviço Rebelde* (1997) e *Xuxa Requebra* (1997); Hugo Carvana: *Vai Trabalhar, Vagabundo II, a Volta* (1991) e *O Homem Nu* (1997); Sérgio Rezende: *A Child from the South* (1991), *Lamarca* (1995), *Guerra de Canudos* (1997) e *Mauá, o Imperador e o Rei* (1999); Ugo Giorgetti: *Sábado* (1995) e *Boleiros, era uma vez o Futebol* (1998); Helvécio Ratton: *O Menino Maluquinho* (1995) e *Amor e cia.* (1998); Murilo Salles: *Todos os Corações do Mundo* (1995) e *Como Nascem os Anjos* (1996); Bruno Barreto: *O que é isso, Companheiro?* (1997); Hector Babenco: *Coração Iluminado* (1998); Guilherme de Almeida Prado: *A Hora Mágica* (1998); e Luiz Carlos Lacerda: *For All, o Trampolim da Vitória* (1998); além de diretores(as) que se lançam na década de 1990, como Carla Camurati: *Carlota Joaquina, a Princesa do Brasil* (1995); Walter Salles⁵⁰: *Central do Brasil* (1998), *Terra Estrangeira* (1995) — com codireção de Daniela Thomas — e *O Primeiro Dia* (1999); Tata Amaral: *Um Céu de Estrelas* (1996); Lúcia Murat⁵¹: *Doces Poderes* (1996); Helvécio Ratton⁵²: *Pequenas Histórias* (1996); Rosenberg Cariry⁵³: *Corisco e Dadá* (1996); José Joffily⁵⁴: *Quem Matou Pixote* (1996); Sandra Werneck: *Pequeno*

⁵⁰ Walter Salles dirigiu um único longa-metragem em 1989: *A Grande Arte*.

⁵¹ Lucia Murat dirigiu um único longa-metragem em 1989: *Que Bom te ver Viva*.

⁵² Helvécio Ratton dirigiu um único longa-metragem em 1986: *A Dança dos Bonecos*.

⁵³ Rosenberg Cariry dirigiu um único longa-metragem em 1986: *O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto*.

⁵⁴ José Joffily dirigiu um único longa-metragem em 1985: *Urubus e Papagaios*.

Dicionário Amoroso (1997); Paulo Caldas e Lírio Ferreira: *Baile Perfumado* (1997); Rosane Svartman: *Como ser Solteiro, no Rio de Janeiro* (1998); Fenando Meirelles e Fabrizia Alves Pinto: *Menino Maluquinho 2* (1998); Beto Brant: *Os Matadores* (1997) e *Ação entre Amigos* (1998); e Eliane Caffé: *Kenoma* (1998), entre outros (Nagib, 2002).

Cabe apontar, ainda, que muitos dos diretores e diretoras citados(as) neste último parágrafo, como iniciantes da década de 1990, contam com uma longa história prévia no curta e média-metragem e aproveitaram-se do novo momento e dos novos modelos de financiamento para lançar-se no longa-metragem, como, por exemplo: Sandra Werneck, curta e média-metragista desde 1976; Paulo Caldas, curta-metragista desde 1981; Tatá Amaral, curta-metragista desde 1986; Helvécio Ratton curta e média-metragista desde 1978; Rosenberg Cariry, curta e média-metragista desde 1975; José Joffily, curta-metragista desde 1977; Sandra Werneck, curta e média-metragista desde 1976; e Rosane Svartman, que dirige seu primeiro longa-metragem em 1998, mas trabalha no curta-metragem desde 1990. Além disso, vale destacar nessa lista os nomes de Rosemberg Cariry, representando o estado do Ceará, e Paulo Caldas e Lírio Ferreira, representando o estado de Pernambuco, que tornar-se-ão grandes polos regionais a partir dos anos 2000.

Com relação ao elenco, observa-se um cinema profundamente ancorado no *star system* televisivo. Listaremos alguns dos principais nomes dos elencos dos filmes anteriormente citados, a fim de ilustrar o argumento — *Carlota Joaquina, Princesa do Brasil* (1995): Marieta Severo, Marco Nanini, Marcos Palmeira, Beth Goulart, Maria Fernanda e Antônio Abujamra; *Lamarca* (1995): Paulo Betti, Carla Camurati, Roberto Bomtempo, José de Abreu, Nelson Dantas e Selton Mello; *Sábado* (1995): Giulia Gam, Otávio Augusto, Mariana Lima, Jô Soares, Maria Padilha, Tom Zé, André Abujamra e Renato Consorte; *Terra Estrangeira* (1995): Fernando Alves Pinto, Fernanda Torres, Alexandre Borges, Laura Cardoso e Tchéký Karyo; *Doces Poderes* (1996): Marisa Orth, Antônio Fagundes, Chico Dias, Sergio Mamberti, José de Abreu, Tuca Andrada e Otávio Gustavo; *Corisco e Dadá* (1996): Chico Diaz, Dira Paes, Virginia Cavendish, Regina Dourado, Antônio Leite, Barbara Cariry, B. de Paiva e Denise Milfont; *Quem Matou*

Pixote (1996): Cassiano Carneiro, Luciana Rigueira, Tuca Andrada, Joana Fomm, Roberto Bomtempo, Maria Luisa Mendonça, Antônio Abujamra e Paulo Betti; *Baile Perfumado* (1997): Chico Diaz, Luiz Carlos Vasconcelos, Jofre Soares, Duda Mamberti, Cláudio Mamberti, Aramis Trindade e Giovanna Gold; *O Homem Nu* (1997): Cláudio Marzo e Isabel Fillardis; *Guerra de Canudos* (1997): José Wilker, Cláudia Abreu, Marieta Severo, José de Abreu, Paulo Betti, Tuca Andrada, Tonico Pereira e Selton Mello; *O que é isso, Companheiro?* (1997): Fernanda Torres, Cláudia Abreu, Alan Arkin, Pedro Cardoso, Luiz Fernando Guimarães, Matheus Nachtergaele e Marco Ricca; *Os Matadores* (1997): Chico Diaz, Murilo Benício, Maria Padilha, Stênio Garcia e Wolney de Assis; *Boleiros, era uma vez o Futebol* (1998): Lima Duarte, Otávio Augusto, Rogério Cardoso, João Acaiabe, Marisa Orth, Cássio Gabus Mendes, Denise Fraga e Robson Nunes; *Central do Brasil* (1998): Fernanda Montenegro, Marília Pêra, Othon Bastos, Vinicius de Oliveira, Soia Lira, Caio Junqueira, Matheus Nachtergaele e Otávio Gustavo; *Como ser Solteiro, no Rio de Janeiro* (1998): Rosana Faria, Antônio Pitanga, Fernando Gabeira, Cássia Linhares, Tonico Pereira, Heitor Martinez, Evandro Mesquita e Ernesto Piccolo; *Ação entre Amigos* (1998): Leonardo Villar, Zecarlos Machado, Fernando Torres, Genézio de Barros, Carlos Meceni, Rodrigo Brassaloto, Sérgio Cavalcanti e Douglas Simon; *Kenoma* (1998): José Dumont, Jonas Bloch, Matheus Nachtergaele e Mariana Lima; *O Primeiro Dia* (1999): Fernanda Torres, Luiz Carlos Vasconcelos, Matheus Nachtergaele, Nelson Sargento, Tonico Pereira, Carlos Vereza e Luciana Bezerra.

Nesse recorte percebe-se uma prevalência de atores e atrizes associados ao *star system* televisivo. Mesmo atores e atrizes mais experientes com longas carreiras teatrais, como Fernanda Montenegro, José de Abreu, Marieta Severo, Marco Nanini, Sérgio Mamberti, para citar alguns, já contavam na década de 1990 com trabalhos na televisão e tinham suas imagens a ela associadas junto ao grande público. Era, ainda, comum que filmes como *Dadá e Corisco*, do cearense Rosemberg Cariry, e *Baile Perfumado*, dos pernambucanos Lirio Ferreira e Paulo Caldas, aliassem atores e atrizes de expressividade regional, com nomes também associados ao *star system* televisivo da época, como Chico Diaz, Dira Paes, Virgínia Cavendish, Luiz Carlos Vanconcelos e Jofre Soares.

Defendo que as reformulações engendradas no período da *Retomada* foram fundamentais na configuração dos modos e maneiras que definem a produção, exibição e circulação de conteúdos e conhecimentos cinematográficos e audiovisuais nas primeiras décadas do século XXI, aí incluídas as mudanças que se configuraram nos modos e maneiras do trabalho do ator e da atriz de cinema no Brasil. Neste sentido é precisa a definição de Melina Marson quando diz:

O termo Cinema da Retomada não diz respeito a uma nova proposta estética para o cinema brasileiro, nem mesmo se refere a um movimento organizado de cineastas em torno de um projeto coletivo (uma formação, de acordo com os termos de Raymond Williams). O Cinema da Retomada se refere ao mais recente ciclo da história do cinema brasileiro, surgido graças a novas condições de produção que se apresentaram a partir da década de 90, condições essas viabilizadas através de uma política cultural baseada em incentivos fiscais para os investimentos no cinema. A elaboração dessa política cinematográfica alterou as relações entre os cineastas e, simultaneamente, exigiu novas formas de relacionamento desses com o Estado, seu principal interlocutor (Marson, 2006, p. 11).

À medida que surgem novas formas de relacionamento dos(as) cineastas com o Estado e que mudam as condições de produção e as relações entre os(as) cineastas, é de se supor que se altere, também, as condições e as relações de trabalho. Com o caminho aberto para a regionalização e o crescente número de cineastas estreantes, é de se supor que haja mais diversidade tanto de olhares quanto de realidades de realização.

Além disso, com o advento do vídeo cassete, a popularização das câmeras de vídeo e a utilização da edição não linear⁵⁵ foram inovações tecnológicas mundiais que, no Brasil, se aprofundam na década de 1990, no contexto da *Retomada* brasileira, e provocam profundas transformações mercadológicas na atividade audiovisual na virada do século XX para o XXI, afetando, também, a maneira como produzimos nosso cinema.

⁵⁵ A ilha de edição linear é composta de um ou mais *videocassetes player* — onde é colocada a fita de vídeo com a gravação original, um recorder, onde é colocada a fita que será editada e um *editcontroller*, que controla as duas (ou três) máquinas. A fita contendo a edição final é chamada de *master*. Neste tipo de edição, segmentos do material original de um ou mais *tapes* são copiados por outra fita. No Processo, as tomadas ruins são eliminadas, os segmentos escolhidos são ordenados e efeitos de áudio e vídeo incluídos. O sistema de edição linear só permite cortes lineares, isto é, a cena 1 seguida da cena 2, seguida da cena 3, e assim por diante. Já no sistema de edição não linear, palavras, frases e parágrafos podem ser eliminados e reordenados a um clicar de um mouse. O primeiro passo do processo de edição não linear é a digitalização das imagens. Os segmentos de vídeo do material original são transferidos para o *hard disk* do computador. Os *takes* digitalizados viram arquivos dos sistemas e como tal, podem ser acessados e processados quase que instantaneamente e em qualquer ordem. Disponível em: <https://cybercollege.com/port/tvp056.htm>. Acesso em: 2 out. 2019.

6

INCLUSÃO SISTEMÁTICA DE ATORES E ATRIZES NOS PROCESSOS PREPARATÓRIOS DA PRÉ-PRODUÇÃO: CONTEXTO E PRÉ-HISTÓRIA

PRIMEIRAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI: POLÍTICAS PÚBLICAS E MERCADO

O século XXI aprofunda os caminhos traçados durante os momentos conhecidos como *Retomada* e *Pós-retomada*⁵⁶ do cinema brasileiro (aproximadamente entre 1995 e 2010). Durante as primeiras décadas deste século, o cinema brasileiro experimenta uma fase de grande crescimento, amadurecimento e profissionalização. O modelo de fomento calcado na parceria público/privada através dos mecanismos de renúncia fiscal e da Lei do Audiovisual sedimenta-se com a criação da ANCINE, em 2001, a partir da Lei nº 2.228-1, e estabelece esta agência reguladora como principal gestora das políticas públicas existentes para o campo cinematográfico.

⁵⁶ “Para o crítico de cinema Oricchio (2003, p. 156), o filme ‘Cidade de Deus’ é considerado o marco final do período conhecido como ‘a retomada do cinema brasileiro’. Daí iniciava a sua fase ‘pós’, que se prolonga até os dias atuais (2019)” (Meheret; Yamamoto, 2019, p. 8).

Além disso, as leis municipais e estaduais de fomento à produção que vinham surgindo desde a década de 1990 continuam sendo ampliadas, tanto sob a forma de renúncia fiscal quanto sob a forma de editais com premiação direta. Embora, ainda hoje, haja uma profunda prevalência, no que diz respeito à produção de longas-metragens, dos estados do Rio de Janeiro e de São Paulo sobre as demais unidades federativas do país, o surgimento e a ampliação das leis estaduais e municipais fomentou o audiovisual regional com o aumento da produção dos curtas-metragens, documentários e mesmo longas-metragens; do número de produtoras audiovisuais; dos festivais de cinema: e dos cursos de formação.

Além disso, durante os anos 2000 e 2010, assistimos ao crescimento dos cursos de graduação em Cinema, Audiovisual e áreas correlatas e a disseminação de tais cursos pelo país, saltando de apenas quatro cursos de graduação em Cinema em 1996 para quarenta e seis cursos em 2019 contemplando as cinco regiões do país, conforme tabela em anexo.

Em 2008, durante o governo do presidente Luiz Inácio Lula da Silva, há outro salto importante para o audiovisual brasileiro com a criação do Fundo Setorial do Audiovisual (FSA), alimentado majoritariamente pela cobrança da CONDECINE, instituída pela Medida Provisória nº 2.228-1/2001.

A contribuição incide sobre a veiculação, a produção, o licenciamento e a distribuição de obras cinematográficas e videofonográficas com fins comerciais, bem como sobre o pagamento, o crédito, o emprego, a remessa ou a entrega aos produtores, distribuidores ou intermediários no exterior, de importâncias relativas a rendimento decorrente da exploração de obras cinematográficas e videofonográficas ou por sua aquisição ou importação, a preço fixo⁵⁷.

Através da taxação do próprio setor, cria-se e alimenta-se um fundo, o Fundo Setorial do Audiovisual, que acaba por se tornar, segundo dados da própria ANCINE, “o maior mecanismo de incentivo ao audiovisual brasileiro”⁵⁸.

⁵⁷ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/condecine>. Acesso em: 27 jun. 2019.

⁵⁸ *Idem*.

A importância do FSA no desenvolvimento do audiovisual brasileiro a partir de 2008 está não somente no aporte de verbas e na retroalimentação do setor, mas na diversidade de sua atuação, que atinge todos os elos da cadeia produtiva do setor através de suas diversas linhas de ação inauguradas em 2008 e ampliadas em 2013, que abrangem: o desenvolvimento de projetos; produção e coprodução cinematográfica; produção e desenvolvimento de conteúdos para a televisão; distribuição; produção de longas e curtas (ficção, baixo orçamento, animação, documentários); formação e qualificação; preservação e memória; festivais, mostras, eventos de mercado; jogos eletrônicos e exibição (Programa Cinema Perto de Você).

Em matéria escrita por Camila Moraes para o *El País*, em 2017, a produtora Mayra Lucas, da Glaz Entretenimento, reflete sobre a natureza do fundo: “É importante lembrar que não se trata de dinheiro incentivado, mas de um fundo de investimento — e um dos mais caros do mundo — de onde você pega dinheiro e depois tem que pagar de volta” (Lucas *apud* Moraes, 2017). Ou seja, o patrocínio estatal direto, ou via renúncia fiscal, não é a principal via de fomento do cinema brasileiro na década de 2010. Antes, taxa-se o setor produtivo, o distribuidor e o exibidor, e essa arrecadação fomenta o mercado num sistema que se retroalimenta. Ainda nesta mesma matéria, Mariza Leão, produtora à frente da Morena Filmes, ex-presidente do SICAV (Sindicato Interestadual da Indústria do Audiovisual do Rio), de 2009 a 2012, e diretora da Riofilme, entre 1992 e 1993, comenta a importância do FSA para o audiovisual brasileiro, especialmente no que diz respeito a sua diversificação financeira, que, segundo o texto da matéria, é considerada por ela uma verdadeira “revolução”: “O fundo tem, atualmente, linhas diversas e estimula e fomenta também a produção regional, evitando a concentração da produção” (Leão *apud* Moraes, 2017).

Outra medida do governo federal que provocou um crescimento muito significativo do mercado audiovisual como um todo foi a Lei nº 12.485/2011, também conhecida como a Lei da TV Paga, promulgada, em 2011, pela então presidenta Dilma Rousseff. A lei permite que as concessionárias de telefonia forneçam, através de suas redes, serviços de televisão paga, o que aumenta a concorrência do setor. Além disso, a lei determina que todos os canais por assinatura devem veicular, necessariamente, um mínimo

de três horas e meia de conteúdo brasileiro semanalmente em horário nobre, sendo metade desse conteúdo oriundo de produtora independente; e que os pacotes oferecidos pelas operadoras de televisão a cabo devem disponibilizar ao menos dois canais com, no mínimo, 12 horas diárias de conteúdo audiovisual brasileiro independente (OCA/ANCINE, 2015).

A obrigatoriedade de exibição de conteúdo nacional nas grades das televisões por assinatura provocou a demanda e estimulou a produção. A garantia de janelas de exibição nas televisões ampliou o mercado, que passou a produzir não apenas para o cinema e não apenas ficção, mas documentários, *realities*, programas de variedade e toda a sorte de produtos audiovisuais.

Segundo o site da Agência Brasil/EBC, em um levantamento de dados produzidos pela ANCINE: “após a publicação da Lei nº 12.485/2011, conhecida como Lei da TV Paga, o mercado de audiovisual foi incrementado em todo o Brasil, chegando a 5.759 produtoras independentes no país em 2016” (Rangel *apud* Nitahara, 2017). A demanda por conteúdo brasileiro de produção independente cresceu de tal monta que fortaleceu as produtoras já existentes e estimulou a criação de novas não apenas no eixo Rio-São Paulo, mas em outros estados da federação. Embora a concentração das produtoras ainda se mantenha na Região Sudeste (68%), Manoel Rangel, presidente da ANCINE em 2017, “destaca como positiva a existência de 611 (10%) produtoras no Nordeste, de 358 (6%) no Centro-Oeste e de 151 (3%) no Norte do país” (Rangel *apud* Nitahara, 2017).

Além disso, a partir da entrada em vigor da Lei nº 12.485/2011 (Lei da TV Paga), que abriu o mercado de televisão por assinatura às operadoras de telefonia, a CONDECINE “passou a ter, também, como fato gerador, a prestação de serviços que se utilizem de meios que possam, efetiva ou potencialmente, distribuir conteúdos audiovisuais”⁵⁹.

Neste contexto, o audiovisual brasileiro se espalhou e fortaleceu nas primeiras duas décadas do século XXI. Novos cineastas e novas produtoras aparecem nesse cenário, e estados antes sem tradição audiovisual

⁵⁹ Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/condecine>. Acesso em: 28 jun. 2019.

ampliam a produção. Tudo isso amplia os olhares e gera um audiovisual plural, difícil de enquadrar em movimentos, manifestos ou formatos, como houvera em décadas anteriores. O cineasta Fernando Meirelles descreve bem esta perspectiva em entrevista à Franchesco Ballerini, no livro *Cinema Brasileiro no Século XXI*:

Creio que a principal diferença do cinema que tem sido feito nestes últimos dez anos no Brasil em relação ao que foi feito anteriormente talvez seja a pluralidade da sua expressão. Talvez devido ao fato de as fontes de financiamento do nosso cinema até o final dos anos 1990 terem sido quase sempre centralizadas ou em empresas privadas como a Vera Cruz e a Atlântida, ou em estatais como a Embrafilme, nosso cinema sempre teve a cara dessas poucas cabeças que escolhiam os projetos. Foi devido a essa centralização na decisão de qual filme financiar que nossa produção pôde ser colocada em pacotes como Cinema Novo, Cinema Marginal ou, na mesma época, os filmes de mercado da Boca do Lixo, as pornochanchadas. Com as criações das leis do audiovisual, a decisão de quais projetos deveriam ser financiados se pulverizou entre centenas de empresas, editais e distribuidoras, cada um com seus interesses. Isso possibilitou o surgimento de um cinema que às vezes é mais experimental, às vezes marcadamente feito para o mercado, com muitos documentários e agora as coproduções internacionais. O modelo de financiamento definitivamente molda o que é produzido num país (Meirelles *apud* Ballerini, 2012, p. 87).

Não apenas a pulverização da tomada de decisão sobre que projetos seriam realizados, mas a criação de um fundo, o FSA, que taxa o setor e reinveste no próprio setor, a expansão das ABD&C, o aumento dos cursos de Cinema, a amplificação das leis municipais e estaduais de incentivo e fomento e a Lei da TV Paga, que amplia o conceito de cota de tela para a televisão por assinatura e expande os modos de arrecadação do CONDECINE — fortalecendo também o FSA —, estabelecem uma conjuntura que fortalece o mercado audiovisual e gera, no seu interior, a diversidade. Diversidade de olhares, de pessoas e, conseqüentemente, de maneiras de fazer.

PRÉ-HISTÓRIA DA INCLUSÃO SISTEMÁTICA DE ATORES E ATRIZES NOS PROCESSOS PREPARATÓRIOS CARACTERÍSTICOS DA PRÉ-PRODUÇÃO: A QUESTÃO DE ATORES E ATRIZES COM OU SEM EXPERIÊNCIA E/OU FORMAÇÃO PRÉVIAS NO CINEMA BRASILEIRO

A utilização de pessoas sem experiência ou formação anterior na atuação cinematográfica repete-se no cinema brasileiro com maior ou menor frequência, a depender do momento histórico. Nas décadas de 1950 e 1960, por ocasião do surgimento dos chamados *Novos Cinemas* — a *Nouvelle vague*⁶⁰, o *Neorealismo italiano*⁶¹, o *Novo Cinema*

⁶⁰ “Foi uma nova estética de cinema criada na França, em 1958, como reação contrária às superproduções hollywoodianas da época, encomendadas pelos grandes estúdios. A contraproposta eram filmes mais pessoais e baratos — o chamado “cinema de autor”. Seus principais representantes eram jovens críticos, reunidos ou inspirados pela revista *Cahiers du cinéma* (“cadernos de cinema”), criada pelo teórico André Bazin e considerada a bíblia da crítica à sétima arte. Depois de muito resenham filmes alheios, eles arregaçaram as mangas e fizeram os seus. Em comum, tinham o desejo por autonomia criativa, mas cada um retratou suas próprias questões pessoais e cotidianas” (Sant’ana, 2018).

⁶¹ O movimento surgiu na Itália com o fim da Segunda Guerra Mundial. Em um país que estava ainda caótico e se recuperando após o longo governo fascista (1922-1945). Com o final da guerra, houve uma mudança econômica e social na população, com grande parcela do povo passando necessidades e desempregada. Anteriormente os filmes focavam mais em questões moralistas e com histórias romanceadas que mostravam uma falsa imagem da sociedade. Em contraste com tudo isso, o cineasta neorrealista trabalhava com o que tinha em mãos. Sem necessidade de agradar ao governo do país, mostrava a sociedade tal como ela se apresentava, fazendo um retrato da verdade, com filmes que seriam quase documentários. Para que isso ficasse mais claro, constantemente eram utilizados atores não profissionais, que muitas vezes utilizavam de sua própria fala. Os personagens eram tão humanos com suas falhas e qualidades que os tornavam quase reais. Com a escassez de financiamentos, os cenários eram feitos *in loco*, com poucos ou nenhum local fabricado para a execução das cenas. Constantemente também eram aproveitados restos de filmes e pedaços de rolo. Não havia efeitos especiais, o plano era colocar uma câmera na mão e fazer o filme com o som direto. A estrutura narrativa evita as convenções clássicas de continuidade, muitas vezes não tendo uma linearidade ou explicação prévia das atitudes dos personagens que tem uma atuação mais perene e nunca exagerada” (Leal, 2015).

*Argentino*⁶² e o *Cinema Novo* brasileiro —, os imperativos de criação de cinematografias nacionais acabaram por apontar caminhos mais ou menos semelhantes a estes cinemas: os orçamentos reduzidos e a busca por conteúdos que refletissem os problemas e as características próprias de cada país.

O *Cinema Novo* brasileiro foi, especialmente, influenciado pelo *Neorealismo* italiano, que priorizava “a filmagem em cenários reais; a utilização de atores não profissionais junto a intérpretes famosos; [...] e a valorização dos dialetos” (Mascarello, 2006, p. 205-206). Também no Brasil, os baixos orçamentos de um cinema que se pretendia social, aliado ao desejo de construção de uma cinematografia que refletisse uma identidade verdadeiramente nacional, orientava nosso cinema tanto na forma quanto no conteúdo.

Assim como o *Neorealismo* italiano, o *Cinema Novo* retratava cenários que não eram usuais na cinematografia brasileira anterior: os vilarejos, os rincões esquecidos e a aridez do sertão. Junto com a valorização dos novos cenários, havia a valorização dos novos sujeitos, a representação na tela do cinema dos excluídos, dos invisíveis, seus modos, trejeitos, sotaques. Espalham-se pelos filmes “cinemanovistas” personagens como: o(a) sertanejo(a), o(a) operário(a), o(a) bóia-fria etc. A ida aos rincões do Brasil em busca de suas histórias, e a valorização do sertão e do sertanejo,

⁶² O Novo Cinema Argentino (NCA) nasceu no final da década de 1980 e início da década de 1990, durante o governo do presidente Carlos Saúl Menem (que foi de 1989 a 1999), o qual aprisionou a economia em um projeto de estabilidade, mas que na verdade apenas era uma máscara para o que realmente acontecia: as bases da economia agropecuária e de energia empobreciam-se, enquanto a educação, cultura e saúde ruíam. Em meio a essa crise, cineastas veem no cinema a possibilidade de mudança de pensamento da população, conscientizando-os através das reflexões que a arte traz à tona. E a população, em troca, consome as produções nacionais em nível muito elevado. Essa geração de cineastas concentrava seu foco temático em conflitos pessoais e histórias que, sutilmente, refletiam os impactos da crise nacional e a apatia da população para com a situação. Um realismo cru, com forte influência do cinema direito e documental. Era uma forma de expressar o conflito existencial que existia diante da desagregação social. Uma referência clara ao estilo neorealista; com atores não profissionais e locações reais. Acrescentava-se ainda a esse cinema o pessimismo, fiel à realidade presente” (Vilela, 2017).

por exemplo, acabava postulando, até como questão logística e orçamentária, a integração de, ao menos, figurantes locais nestes elencos.

Para além disso, havia as questões de “verdade”, o desejo de retratar, com a maior fidelidade possível, as histórias inspiradas na realidade do país, até pela influência do documentário em muitos dos cineastas deste movimento e período. O próprio *Cabra Marcado para Morrer*, célebre documentário de estreia de Eduardo Coutinho lançado em 1984 era, originalmente, uma ficção que começou a ser rodada em 1964 e que contava a história real do líder camponês João Pedro Teixeira, assassinado por ordem de latifundiários. À exceção do protagonista, já morto, todos os outros personagens da história eram interpretados pelas pessoas que efetivamente a viveram: os camponeses que faziam parte do sindicato agrário criado por João Pedro, sua viúva e seus dez filhos. As filmagens foram interrompidas pelo golpe militar de 1964 e as latas de filmes, com as imagens captadas até então, foram apreendidas. Somente vinte anos depois, Coutinho conseguiu retomar a história, agora transformada em um documentário sobre o destino da viúva e dos filhos de João Pedro emigrados para a cidade grande.

Ainda no período do *Cinema Novo*, outros exemplos vêm à mente. *Rio, 40 Graus* (1955), considerado o pontapé inicial desse período, dirigido por Nelson Pereira dos Santos, conta a história de cinco garotos pobres e negros que vivem em uma favela carioca e que, num dia ardente de sol, saem para vender amendoim pela cidade, experienciando adversidades e imprevistos. Segundo o jornalista Cléber Eduardo (2015), em matéria para a revista *Época*: “A maior parte do elenco de *Rio, 40 Graus* é de atores não profissionais, à moda do neorealismo italiano, maior influência do diretor nessa obra”. Em entrevista, concedida a esse jornalista, Nelson Pereira dos Santos conta que a maior parte das cenas era ambientada na rua e com figuração feita por quem passava na hora. “A gente pedia para as pessoas passarem de novo na frente da câmera quando não ficava bom” (Santos *apud* Eduardo, 2015).

Em *Vidas Secas* (1963), Nelson Pereira dos Santos repete a mistura de atores e atrizes experientes e inexperientes. A história adaptada do livro homônimo de Graciliano Ramos conta a saga do casal de retirantes Sinhá

Vitória e Fabiano e de seus filhos, a procura de emprego e comida pelo sertão nordestino. A atriz que interpreta Sinhá Vitória, Maria Ribeiro, trabalhava nos laboratórios Líder⁶³, onde Nelson Pereira dos Santos a conheceu. Ela nunca havia atuado antes nem possuía qualquer formação prévia em atuação. Maria Ribeiro, em entrevista a Luiz Zanin Oricchio, em matéria para O Estadão de São Paulo, em 6 de dezembro de 2008, conta como tudo aconteceu: “Eu conhecia o Nelson profissionalmente, pois trabalhava no Laboratório Líder e ele, e outros diretores do *Cinema Novo*, traziam seus filmes para revelar os negativos” (Ribeiro *apud* Oricchio, 2008). Luiz Zanin Oricchio detalha a história:

[...] foi Glauber Rocha quem veio à Líder avisar Maria da novidade. “A senhora vai trabalhar no filme do Nelson”, disse o baiano, para pasmo da funcionária, que nunca havia representado um papel na vida e dava duro para sustentar a primeira filha com seu salário. Pensou que fosse trote de Glauber, que se ofendeu com a dúvida colocada sobre sua palavra. Nelson viria no dia seguinte para confirmar. Enfrentou resistência. “Tenho um bom emprego e não quero perdê-lo”, disse Maria. O diretor foi compreensivo e sugeriu que ela pedisse uma licença de uns dois meses para as filmagens, depois do que retomaria o trabalho normal. A moça foi procurar o patrão e explicou o caso. O homem respondeu que não autorizava a aventura e não estava disposto a perder funcionária exemplar para “essa loucura do cinema nacional”. Mas Nelson Pereira não desistiu. Fez vaziar o caso para a imprensa, que passou a fazer reportagens sobre “a atendente de laboratório que fora convidada para virar atriz, mas o patrão não deixava etc.” A pressão aumentou quando Nelson convenceu o produtor do

⁶³ Fundado, em 1944, como Laboratório Odeon no prédio do Cine Odeon na Cinelândia, é rebatizado como Líder Cine Laboratórios, em 1954, quando muda-se para Botafogo. Principal laboratório de negativos do país, logo a Líder tornou-se fundamental para o Cinema Novo, revelando negativos e fazendo as cópias de filmes para cineastas como Nelson Pereira dos Santos, Glauber Rocha, Luiz Carlos Barreto e Cacá Diegues. Além de laboratório, a Líder funcionava como um ponto de encontro para os cineastas cinemanovistas. Em 1974, a Líder muda novamente de sede para Vila Isabel. Em 1998, a empresa muda de nome para Labocine e, finalmente, em 2015, a Labocine fecha pela quase ausência de novos filmes em película (Miranda, 2015).

filme, Herbert Richers, a intervir em seu favor. Richers telefonou ao patrão de Maria Ribeiro e, dessa forma, conseguiu dobrá-lo. Ele chamou a funcionária ao escritório e disse: “Olha, Maria, eles fizeram o próprio Herbert Richers ligar para mim, eu devo muitos favores a esse homem e não posso dizer não. Agora, eu vou perder uma excelente funcionária, porque sei como é o cinema brasileiro. Ele vira a cabeça das pessoas”. Dessa maneira, Maria seguiu com a equipe para o sertão de Alagoas, onde o filme foi realizado. Aquilo mudou a sua vida, como previra o patrão. Diante do sucesso de *Vidas Secas*, as portas se abriram para a ex-funcionária. Foi a Cannes, onde o filme foi apresentado, e depois morou na Itália. Voltou a trabalhar com Nelson Pereira dos Santos muitos anos depois, em *A Terceira Margem do Rio*, em 1994 (Oricchio, 2008).

Outro exemplo conhecido é *Cinco Vezes Favela* (1962), dirigido por Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias e Miguel Borges, que conta cinco histórias de curtas-metragens sobre moradores de favelas da cidade do Rio de Janeiro. Guilherme Balza Corrêa Netto, jornalista do Portal UOL e colaborador do Grupo de Pesquisa de Jornalismo Popular e Alternativo (Alterjor/USP), relata na Revista Alterjor, em 2012: “Os cinco episódios que compõem a obra têm a participação de atores não profissionais e moradores das próprias comunidades. O que une os enredos é a pobreza da favela e a opressão a que os pobres estão submetidos” (Netto, 2012).

Na década de 1970, *Orgia ou o Homem que deu Cria* (1970), representante do movimento *Cinema Marginal*⁶⁴, também utiliza o recurso de mesclar atores e atrizes estreadas e experientes. Dirigido por João

⁶⁴ “O cinema marginal tem seu princípio com dois filmes rodados em São Paulo ainda no final dos anos 60: *A Margem*, de Ozualdo Candeias, e *O Bandido da Luz Vermelha*, de Rogério Sganzerla. Após esses filmes, outros diretores lançam trabalhos na mesma linha estética, como Neville de Almeida, José Agripino de Paula, André Tonacci, Julio Bressane, Eliseu Visconti, Álvaro Guimarães, entre outros. A fundação da empresa Belair, por Sganzerla e Julio Bressane, foi a confirmação dessa nova proposta cinematográfica, à margem dos rumos do Cinema Novo e das políticas da Embrafilme.” Disponível em: <http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/marginalia/cinema-marginal>. Acesso em: 8 jun. 2019.

Silvério Trevisan, o filme narra a história de um personagem de classe média alta que comete parricídio e desata a andar pelo mundo. A ele se juntam uma travesti, um anjo com suas asas quebradas, um ex-presidiário, cangaceiros, entre outras figuras icônicas que se destinam à cidade grande. Guiomar Ramos, doutora em Cinema pela USP e professora da Escola de Comunicação da UFRG, em seu texto “Aspectos performáticos no ator de cinema brasileiro”, nos conta:

Em *Orgia*, além de Pedro Paulo Rangel e de Zé Fernandes que vinham realmente do teatro, trabalham diversos “não atores” ou atores iniciantes. Mas o filme conta também com a participação em cena de cineastas e críticos do meio cinematográfico da Boca do Lixo de São Paulo (espaço de produção e convivência do grupo de Cinema Marginal), como os diretores Ozualdo Candeias (A Margem) e Sebastião Milaré, e os críticos Jairo Ferreira e Jean-Claude Bernardet (também roteirista e professor de Cinema da Universidade de São Paulo) (Ramos, 2013).

Na década de 1980, *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), dirigido por Hector Babenco, é um filme icônico no que diz respeito à utilização de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia. Tanto por seu processo de seleção de elenco quanto pelos desdobramentos na vida pessoal de Fernando Ramos da Silva, que interpreta o protagonista Pixote, culminando em seu assassinato pela polícia em 1987. O filme conta a história de um menor abandonado que pratica roubos e é enviado a um reformatório, de onde foge passando a morar na rua. A partir disto se torna, com apenas onze anos, assassino, traficante e cafetão.

O filme é baseado no livro *A Infância dos Mortos*, de José Louzeiro (1977). O jornalista Nelson Albuquerque, em matéria para o Diário do Grande ABC, conta que “Babenco diz ter se entusiasmado ao ler *A Infância dos Mortos* e resolveu visitar uma unidade da FEBEM, em Tatuapé” (Albuquerque, 2009). Ainda nesta matéria, Babenco comenta: “Troquei muitas ideias com os meninos e dei meu endereço a eles. Dias depois, houve uma fuga em massa e muitos deles apareceram no meu escritório” (Babenco *apud* Albuquerque, 2009).

Babenco até pensou em utilizar os meninos da FEBEM como atores, mas a situação toda era muito delicada. Foi na FEBEM, ainda, que Babenco conheceu Fátima Toledo, que dava aulas de teatro para os internos e fez sua primeira preparação de elenco nesse filme. No livro de Maurício Cardoso *Fátima Toledo: Interpretar a Vida, Viver o Cinema*, no qual Toledo relata o surgimento e os desdobramentos do método de preparação de atores e atrizes por ela desenvolvido, ela conta como foi feito o processo de seleção de atores mirins para *Pixote, a lei do mais fraco*:

Começamos assim cheios de equívocos, a seleção entre os internos da instituição, a partir de alguns exercícios, mas descobrimos que seria impossível, pois não dava para garantir o compromisso necessário dos meninos, eles estavam numa situação crítica demais para aceitar a proposta do filme. Além disso, nas filmagens, a gente corria um sério risco que eles fugissem, afinal, era a oportunidade para conquistar a liberdade. Para sair do empasse decidimos procurar atores nas periferias da grande São Paulo. Eu tinha o roteiro e centenas de garotos para conhecer. Todos os dias eu visitava favelas, escolas de samba e outros lugares que pudessem reunir os meninos para mim. [...] Eu chegava aos locais para os testes de manhã e saía a tarde, depois de selecionar os mesmos pelo tipo físico, idade e desempenho nas atividades e jogos que eu realizava. De cada visita, sobravam, em geral, três ou quatro candidatas. A gente esperava acumular um grupo maior vindos de vários lugares e iniciava a nova etapa, organizando com uma equipe de produção que reunia os meninos para as atividades. Esse processo de *casting* durou cerca de um mês e foi realmente muito intuitivo. [...] Articulando os dois procedimentos, montamos o elenco juvenil. [...] A escolha do Fernando, no entanto, foi um episódio à parte. Ele foi procurar a produtora, e o Hector gostou do menino e pediu para testá-lo junto com os demais (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 23-24).

Pixote, a lei do mais fraco (1981) destaca-se dos exemplos anteriores pelos registros dos trabalhos de seleção e preparação feitos com os atores mirins, moradores da periferia de São Paulo, em sua maioria analfabetos e sem nenhuma experiência prévia em atuação. Com relação aos outros

filmes citados anteriormente, não encontrei nenhum registro de que tipo de preparação era feita com esses atores e atrizes estreantes, se é que havia alguma. É curioso como em muitos filmes, anteriores à década de 1990, é difícil até mesmo encontrar menção de que se tratava de atores sem nenhuma experiência ou formação anterior, em alguns casos nem mesmo seus nomes são mencionados. Em *Rio, 40 Graus*, por exemplo, no qual os protagonistas do filme são os meninos vendedores de amendoim, é raro encontrar em sites especializados em cinema menções sequer aos nomes dos atores mirins no elenco. Deixo aqui seus nomes para registro: Edison Vitoriano, Nilton Apolinário, Paulo Estevão, José Carlos de Araújo e Haroldo Oliveira⁶⁵.

Depois de trabalhar em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981), preparando os meninos que atuam no filme, Fátima Toledo foi trabalhar no setor de marketing de um banco. Embora desejasse trabalhar novamente no cinema, foi nesse banco que ela ficou por dez anos. Sua função, preparadora de elenco, simplesmente ainda não existia.

Nos dez anos entre *Pixote* e *Brincando nos Campos do Senhor*, eu voltei a trabalhar com teatro, como atriz, diretora e arte-educadora. [...] Entretanto, para pagar as contas da casa, eu também me tornei bancária, no setor de *marketing*, graças a uma indicação de um tio, antigo funcionário de um banco. Por ironia do destino, eu trabalhava num prédio no centro de São Paulo e da janela eu via uma das locações de *Pixote*, quando os meninos brincavam numa fonte de água. Eu ficava olhando aquilo e pensava: “meu deus eu nunca mais vou fazer cinema!”. Eu queria, mas não tinha a menor perspectiva e ficava angustiada no banco. E fiquei um bom tempo lá até que um dia pedi demissão. Depois, passei alguns anos vivendo apenas das aulas de teatro. Então, a produção de *Brincando nos Campos do Senhor* me procurou (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 53).

⁶⁵ Disponível em: <http://bases.cinemateca.gov.br/cgi-bin/wxis.exe/iah/?IsisScript=iah/iah.xis&base=FILMOGRAFIA&lang=P&nextAction=search&exprSearch=ID=003125&format=detailed.pft>. Acesso em: 6 set. 2019.

Ela só voltou a trabalhar no cinema brasileiro dez anos depois, em *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), uma coprodução entre Brasil e Estados Unidos, dirigida por Hector Babenco. Ela conta no livro de Maurício Cardoso: “Ele só me procurou novamente quando seu novo projeto tinha personagens indígenas e os atores seriam selecionados no Norte do país, onde ele filmaria” (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 53).

A história se passa na Amazônia brasileira e trata das relações entre brancos e indígenas e do choque cultural produzido pelo envio de missionários estadunidenses com o intuito de catequizar indígenas na pequena cidade amazônica Mãe de Deus. O filme conta com várias tramas paralelas, sendo que, em muitos momentos, é difícil identificar protagonistas e coadjuvantes. O elenco mescla atores estreados recrutados em Belém do Pará com estrelas do cinema brasileiro e estadunidense, como Stênio Garcia, Nelson Xavier, José Dumont, John Lithgow, Tom Berenger, Daryl Hannah, Aidan Quinn, Tom Waits e Kathy Bates.

Fátima Toledo fala sobre o processo de seleção e preparação do elenco estreado:

A seleção de atores contou basicamente com candidatos das periferias de Belém, de onde recrutamos grande parte dos que fariam papel de índio no filme. A maioria dos selecionados não tinha experiência anterior e era predominantemente de origem indígena, mas já não vivia mais em aldeias e havia perdido aspectos essenciais de sua cultura. Eu fazia uma seleção prévia com os candidatos, Hector escolhia os atores principais e eu definia o resto do elenco. Depois da seleção, nos estabelecemos em um sítio próximo de Belém, onde foi construída uma aldeia semelhante ao que serviria de cenário, para que eu pudesse iniciar a preparação, o ensaio e a marcação de algumas cenas, especialmente as que mobilizavam uma centena de atores. Os primeiros três meses foram exclusivamente dedicados à preparação e ao levantamento das cenas, eu gravava as atividades de treinamento e mandava para o Hector [...] Em virtude das características do filme — o tamanho da equipe de atores, o deslocamento na floresta, a quantidade de sequências —, a partir do quarto mês, a preparação e a montagem das cenas eram simultâneas às filmagens. Enquanto eu ensaiava

no sítio, Hector dirigia nas locações; quando era necessário, eu também participava das filmagens e a minha assistente assumia o comando da preparação. Foi preciso cerca de seis meses de trabalho duro e intenso (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 56-57).

Em *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), aconteceu algo raro, se não inédito, até o momento, no cinema brasileiro: a preparação destinada aos atores e às atrizes inexperientes, àqueles que não contavam com nenhuma experiência prévia, foi estendida aos atores e às atrizes profissionais. Novamente recorro ao depoimento de Toledo:

De maneira geral, eu participei de todas as sequências que envolviam relações com os índios, preparando os atores e levantando as cenas e acompanhando boa parte da filmagem. Mas, também desenvolvi exercícios e levantei algumas cenas com os atores profissionais, a pedido do Hector. Houve, evidentemente, resistência de alguns atores que não entendiam ainda o meu trabalho, supondo que só fazia sentido ensaiar os “não profissionais”, isto é, os índios. José Dumont, por exemplo, passou por momentos de crise, mas depois mergulhou de cabeça e fluiu muito bem. Entre os atores conhecidos, três deles me ensinaram muito e, acredito, também aprenderam comigo: Stênio Garcia, Kathy Bates e Tom Berenguer. Eles foram muito generosos e se entregaram de corpo e alma ao método, superando preconceitos e abrindo mão dos recursos de interpretação que já conheciam (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 59).

Apesar de a utilização de atores e atrizes sem experiência ou formação prévias no cinema brasileiro acontecer, com maior ou menor frequência, pelo menos desde a década de 1960, somente depois de 2002, com o estrondo de bilheteria de *Cidade de Deus*, dirigido por Fernando Meirelles, o termo “não atores” passa a ser recorrente em matérias jornalísticas, críticas especializadas e entre os profissionais do meio cinematográfico.

Apesar de utilizar um processo de seleção e preparação de atores e atrizes estreantes muito semelhante ao utilizado em *Pixote, a lei do mais fraco* (1981) e *Brincando nos Campos do Senhor* (1991), no caso de

Cidade de Deus (2002), os atores e as atrizes sem experiência ou formação prévia eram maioria do elenco e os responsáveis pelo *marketing* do filme foram bem-sucedidos em publicizar esta particularidade da produção, ajudando a popularizar o termo, no meio audiovisual, “não atores”, que se proliferou com rapidez, embora enseje questões importantes do ponto de vista analítico: como posso dizer que alguém, atuando em um filme, não é ator ou atriz? O que faz de alguém um ator ou uma atriz? A atuação, por si, não seria suficiente? Alguém que atua não é automaticamente um ator ou uma atriz? Podemos questionar a qualidade da atuação, mas sua própria existência pode ser questionada?

Além disso, o que passa a acontecer a partir dos anos 2000 em muitos filmes que utilizam esse recurso de incluir em seus quadros atores e atrizes sem experiência ou formação prévias é a existência de uma preparação extensa, sistemática e programada, destinada a estes atores e atrizes e, em muitos casos, ao elenco como um todo. Inclusive *Cidade de Deus* (2002), filme que ajuda a visibilizar o trabalho de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia, faz uma preparação extensa utilizando tanto os momentos de teste como os de ensaio em *lócus* de investigação e experimentação em suas muitas etapas. Além disso, uma parte dos atores e das atrizes do filme veio do grupo teatral Nós do Morro, e estes já possuíam experiência prévia.

Maria do Rosário Caetano, no livro *Fernando Meirelles: biografia prematura*, registra os depoimentos do diretor sobre as oficinas de atores, que ele batizou de Nós de Cinema, em homenagem ao grupo de teatro amador Nós do Morro, situado no morro do Vidigal e dirigido por Guti Fraga, que conduziu os processos de seleção e parte dos processos de preparação de todos os atores e atrizes estreantes em *Cidade de Deus* (2002):

Nosso primeiro passo foi ir à sede do Nós do Morro, onde finalmente conheci o Guti Fraga, o ator que coordena o grupo. O Guti é um dos seres humanos mais extraordinários que já encontrei na vida. Fiquei muito feliz e até surpreso quando ele aceitou meu convite para dirigir essa oficina. [...] Em nosso processo de seleção, três equipes coordenadas pelo Luciano Vidigal e pela Luciana Bezerra, do Nós do Morro, saíam com câmeras de vídeo e iam a diversas

comunidades selecionando interessados em participar do curso de interpretação. O curso era gratuito e dava vale-transporte, um lanche no fim de toda aula e um certificado de conclusão no final do ano. Oportunidades são coisas raras nas comunidades, por isso 2 mil garotos se interessaram e fizeram nosso rápido teste em vídeo. O grande interesse no curso foi também devido ao prestígio do Guti e seu respeitado grupo, associados ao convite. Assistindo a horas de gravação, selecionamos 400 garotos e os convidamos a vir à nossa sede, na Fundação Progresso, na Lapa. Dividindo-os em grupos de oito ou dez, o Guti fez uma semana inteira de exercícios de interpretação para chegarmos aos finalistas. Chegamos a 200 alunos de 9 a 25 anos, que foram divididos em oito turmas. Cada turma de 25 alunos fez duas aulas semanais, por cinco meses. Os alunos que largavam no meio iam sendo substituídos por outros que tínhamos em nossa lista de espera. [...] Nunca houve um teste formal para a maioria dos papéis. Era nesses ensaios que os avaliávamos. Pedia determinada mudança de atitude durante um ensaio para saber se poderia contar com determinado garoto em qualquer situação, às vezes pedia que interpretassem uma cena do roteiro sem que eles soubessem que era parte de um filme, e assim fui começando a ver cada personagem nascer. Nas primeiras semanas da oficina, o Guti Fraga fez basicamente jogos para integrar os garotos. Queria apenas desinibi-los, fazê-los se sentir como um corpo, já que vinham de lugares diferentes. Atores vindos do Nós do Morro, já com experiência nesse processo, foram misturados em cada grupo, pois mergulhavam nesses exercícios de cabeça, mostrando o caminho para os demais. Aos poucos, o Guti começou a propor improvisações de cenas. Tal ator seria um policial, o outro seria um traficante, e eles teriam que resolver seu conflito na lábria, não na pancadaria. Dávamos um tempo para que eles inventassem uma história e ensaiassem. No final da aula, os grupinhos apresentavam o resultado e todos comentavam cada apresentação. Assim que eles pegaram o mecanismo da improvisação, começamos a passar as cenas do roteiro, sem dar os diálogos. Só contávamos a situação e eles desenvolviam. [...] Depois de cinco meses, eu já conhecia quase todos os 200 garotos pelo nome, sabia de onde vinham e um pouco de cada história. Já tinha na cabeça as opções de atores para cada papel. Precisava apenas testá-los numa situação mais

parecida com uma filmagem. [...] nesse momento Guel Arraes ligou, me convidando para fazer um episódio de *Brava Gente*, histórias num formato de 30 minutos para ser veiculadas na TV Globo no final de 2000. Disse ao Guel que faria um episódio se ele me deixasse testar meu elenco e algumas opções técnicas do filme que eu estava preparando. [...] *Palace II* funcionou como o trabalho de encerramento da oficina de atores e ao mesmo tempo como um ensaio para o longa que viria a seguir (Meirelles *apud* Caetano, 2005, p. 160-179).

Depois das filmagens de *Palace II* (2001), retomaram-se os processos de preparação voltados para as filmagens de *Cidade de Deus*. Para essa etapa, foi chamada a preparadora de elenco Fátima Toledo, segundo ela mesma conta:

Eu fui para o Rio de Janeiro, em maio de 2000, para trabalhar praticamente o elenco inteiro, isto significava dezenas de atores. Foram dois meses de preparação e seis meses de filmagens. Destes seis meses, eu permaneci nas locações apenas nas primeiras semanas, à disposição para qualquer eventualidade (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 151).

Então vejamos: entre a seleção e as oficinas de atores e atrizes foram cinco meses de preparação e criação. Depois, veio a oportunidade de testar o trabalho de preparação antes da filmagem de *Cidade de Deus*, com o curta-metragem *Palace II*, produzido para a televisão. Na sequência, para concluir a preparação de elenco, antes das filmagens, chamou-se, ainda, a preparadora Fátima Toledo, que trabalhou o elenco por mais dois meses. Ou seja, entre o recrutamento nas favelas cariocas e a estreia diante das câmeras em *Cidade de Deus*, estes atores e atrizes definitivamente já não poderiam mais ser categorizados como “sem experiência prévia de atuação e/ou formação”.

Walmeri Ribeiro aponta, em seu livro *Poéticas do ator no cinema brasileiro* (2014), a autoinclusão do ator profissional Matheus Nachtergale nos processos preparatórios utilizados no filme *Cidade de Deus*:

Matheus Nachtergaele, sendo o único ator profissional do elenco, não foi convidado a participar dos laboratórios, e teria acesso ao roteiro original. Esta ação foi rejeitada pelo próprio ator, que propôs à direção seguir a mesma diretriz dos outros atores, sem ler o roteiro do filme, podendo improvisar e contribuir para o desenvolvimento da obra (Ribeiro, 2014, p. 54).

Esta preparação tão extensa, como foi realizada em *Cidade de Deus*, acontece num momento em que os ensaios no cinema brasileiro são poucos e parcos, conforme já apontado anteriormente. Também, Augusto Madeira, em entrevista a este livro, comenta a realidade da falta de ensaios ao longo da década de 1990 e do início dos anos 2000, em contraste com a realidade atual, quando a cultura de uma maior integração do ator e da atriz aos processos preparatórios chega à televisão:

Mas eu, só pra você entender, eu comecei no cinema do século passado, né. Então o ator conhecia o diretor no set, e o diretor fazia assim: hãmm, bota um bigode nele, e vai pra lá. Era um negócio assim. [...] A gente vem passando por processos muito intensos disso pra todas as áreas. Eu, por exemplo, pra te dar uma ideia. Eu vou fazer minha primeira novela, vou descansar um pouco a pele e vou fazer uma novela aqui até setembro (2020). Eu começo a gravar em fevereiro (2020), e estou aqui [em dezembro de 2019] no Rio porque ontem eu assisti a seis horas de palestra com filósofo, com historiador, com não sei o quê, com pararara. Hoje, eu tive um papo só eu, dois atores do meu núcleo, com os dois autores e dez pessoas da equipe de direção. Quando? Amanhã a gente vai ler os primeiros capítulos⁶⁶.

A ausência de ensaios no cinema brasileiro era justificada por questões logísticas, operacionais e orçamentárias, como bem aponta Nikita Paula (2001). Como profissional do meio cinematográfico, era muito comum que eu ouvisse de produtores e outros membros do corpo técnico quando comecei a dirigir na década de 1990: “não temos dinheiro para

⁶⁶ Entrevista cedida por Augusto Madeira em 2019.

ensaiar”. Isso em filmes que não tinham dinheiro para quase nada. Ou ainda: “não temos espaço para ensaiar”, ou então “como vamos encaixar isso na agenda dos atores e atrizes?”.

Contudo, encontramos um apontamento em outra direção: havia também as justificativas próprias de uma cultura do “não ensaio”, que, ainda que possivelmente proveniente de adversidades reais e da precariedade da nossa indústria, foi aos poucos se instituindo e tornando-se parte do nosso entendimento de realização fílmica. Recordo-me de ouvir regularmente também: “no cinema não se ensaia, isso é coisa do teatro”, ou “o bom ator não precisa ensaiar, já chega pronto”, ou ainda “no cinema a câmera está muito perto, precisamos de mais ‘realismo’, melhor não ensaiar demais para não perder a naturalidade”.

A dispensabilidade de ensaios, contudo, não se aplicava aos casos de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia. A partir do momento que a convocação de atores e atrizes sem experiência ou formação prévias, os chamados “não atores”, torna-se mais recorrente, os filmes precisam não somente dedicar tempo, espaço e orçamento à preparação, mas definir novos modos e maneiras na preparação destes atores e atrizes que não possuem o mesmo entendimento de dramaturgia e técnicas de atuação que atores e atrizes experientes.

Essa nova demanda de preparação não apenas gera toda uma nova necessidade de ensaios, que não se identificava até o momento no cinema brasileiro, como conforma os modos e maneiras de sua existência. Como ensaiar atores e atrizes que nunca viram um roteiro na vida? Como apresentar um roteiro a atores e atrizes que não sabem ler, por exemplo? Como preparar para interpretar diante da câmera pessoas que nunca estiveram em um set de filmagem ou, em alguns casos, que nunca foram a uma sala de cinema?

Trago aqui a discussão sobre o trabalho de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia em atuação no cinema brasileiro porque muitos dos modos e maneiras de se pensar a preparação de atores e atrizes para cinema no Brasil no século XXI coincidem com os modos e maneiras forjados em filmes como *Pixote* (1981), *Brincando nos Campos do Senhor* (1991) ou *Cidade de Deus* (2002), nos quais se tinha o desafio de preparar

pessoas que não tinham familiaridade anterior com atuação, leitura de roteiro ou meandros de um set cinematográfico. Além do que, a velha máxima de que “no cinema não se ensaia” ou, sua equivalente, “o bom ator já vem pronto”, não se aplicava a estas pessoas que, portanto, requeriam não apenas um tempo de preparação, mas um modo de preparação que se aplicasse a elas. À medida que os filmes demandavam este tipo de preparação e construíam modos e maneiras próprias de preparar essas pessoas, foi se instituindo a própria noção de existência de um espaço/tempo dedicado ao elenco durante a pré-produção. O retumbante sucesso de *Cidade de Deus* também contribuiu no sentido de alardear a ideia e a eficácia de um tempo destinado à preparação de um elenco e dos modos e maneiras desta preparação que se distanciava dos ensaios usuais que partiam da leitura do texto.

Paulatinamente, mais e mais diretores e diretoras foram aderindo a esta prática, e foi ficando mais fácil tanto convencer produtores dos benefícios deste investimento quanto instigar a equipe a contribuir no processo. Aos poucos, conforme a preparação passa a se estender para a totalidade do elenco, o recém-adquirido entendimento sobre a relevância dos ensaios e os modos e maneiras de sua configuração passa a ser adotado, também, para a totalidade do elenco. Investiguemos, pois, mais a fundo, os modos e maneiras da preparação de elenco conforme se configura e se estabelece no cinema brasileiro das duas primeiras décadas do século XXI.

7

MODOS E MANEIRAS DA PREPARAÇÃO DE ELENCO NO CINEMA BRASILEIRO NAS PRIMEIRAS DUAS DÉCADAS DO SÉCULO XXI

Se, como nos aponta Nikita Paula (2001) em sua extensa coleta de dados e entrevista com inúmeros diretores, diretoras, atores e atrizes, os ensaios não eram uma prática cotidiana no final do século XX, podemos nos questionar por que e de que maneira se passa desse cenário a um cenário em que é muito mais comum a existência de “ensaios” e por quais caminhos se configuram os modos e as maneiras das preparações que se estabeleceram. A hipótese com a qual trabalho e que pretendo desenvolver ao longo deste capítulo aponta alguns caminhos do “por que” e do “como”. As novas condições de mercado para produção, exibição e distribuição que estimularam uma maior multiplicidade de olhares e fazeres concomitantes podem ter estimulado, também, a procura por novos modos de fazer, quer seja para destacar-se num mercado já estabelecido, quer seja para driblar as dificuldades de um mercado ainda em desenvolvimento. Além disso, a “necessidade” que sentiam diretores como Babenco e Meirelles e o sucesso de público, crítica e mercado do filme *Cidade de Deus* acabaram por criar uma demanda por um espaço de preparação até então não exigido dentro de nossa práxis fílmica. Podemos nos questionar de que forma estes trabalhos de preparação acabaram por expor o *déficit*

da participação de atores e atrizes profissionais durante os processos de pré-produção, nos quais são tomadas grande parte das decisões criativas do filme, e, em que medida, contribuíram para conformar os modos e maneiras da preparação atoral que se estabelece no cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI. Independentemente da existência de uma relação causal direta entre o trabalho de preparação exigido por filmes que empregavam atores e atrizes sem formação ou experiência prévia e a exposição deste *déficit* relacionado aos atores e às atrizes profissionais, a partir do momento que percebe-se uma necessidade da inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção e que não há uma tradição fortemente pré-estabelecida do “como fazê-lo”, é natural que estes diretores voltem os olhos aos trabalhos de preparação que foram realizados anteriormente ou, mesmo, que convoquem os responsáveis por estas preparações para trabalharem em seus filmes.

Assim, percebo, analisando o *modus operandi* de preparações de vários filmes realizados no Brasil de 2000 a 2010, os quais discutiremos ao longo deste capítulo, que vários dos modos e maneiras das preparações presentes nestes filmes repetem métodos e técnicas utilizadas em filmes que precisavam trabalhar atores e atrizes sem experiência ou formação prévia. E, muito amiúde, respondem a estas demandas.

Primeiramente, há que se destacar que a preparação surge, no Brasil, como necessidade do filme, do projeto específico, ou seja: se sou do Rio de Janeiro, vou filmar índios na Amazônia, não tenho condições operacionais, logísticas e orçamentárias de levar trinta ou quarenta atores e atrizes para realizar o filme e no meu local de filmagem não há constância de produção fílmica suficiente que permita o florescer do mercado ao ponto de termos trinta ou quarentas atores e atrizes experientes disponíveis no momento das filmagens, este filme precisa trabalhar com uma preparação destinada a atores e atrizes sem experiência e formação prévias. É uma necessidade do filme, do projeto. Assim, quando a preparação começa a se estender também a atores e atrizes profissionais, ela continua a ser percebida como uma necessidade fílmica, uma demanda a ser provida pelo filme nos modos e maneiras que supram as necessidades daquele

projeto específico. Esta é uma diferença nossa em relação ao cinema estadunidense, por exemplo, no qual, quando existe preparação anterior ao filme na forma de *coaching*, ou seja, quando há um preparador, este é, geralmente, contratado pelo próprio ator ou atriz que deseja uma preparação específica para aquele projeto. Lá é comum que os atores e as atrizes se formem em cursos livres ou universitários que já contemplem não apenas o trabalho teatral, mas também a atuação cinematográfica. Aqui o trabalho de preparação é, geralmente, contratado pelo filme, ou em alguns casos conduzidos pelo próprio diretor ou diretora, mas continua sendo oferecido pelo filme, e destina-se a todo o elenco, buscando suprir as demandas daquele projeto específico.

Outra característica da preparação à brasileira é a própria existência recorrente nas décadas de 2000 e 2010 de um profissional destinado exclusivamente a este trabalho de preparação. Função inexistente no cinema nacional até meados da década de 1990, a presença do preparador de elenco nas equipes de cinema é agora constante e prevalente, conforme destaca Walmeri Ribeiro: “Na produção brasileira, desde o final da década de 90, destaca-se a participação de um preparador de elenco. [...] Dialogando com o projeto estético da obra, os preparadores de elenco auxiliam atores e a equipe nesse mergulho, que se dá de forma individual e coletiva” (Ribeiro, 2009, p. 3).

Há algumas hipóteses para a rápida popularização do emprego destes profissionais no cinema brasileiro nas décadas de 2000 e 2010. O percurso desta pesquisa até aqui aponta algumas ideias: a necessidade de uma preparação específica destinada a atores e atrizes sem formação ou experiência prévia gerou a demanda por um profissional que cuidasse apenas disso, conseguindo fazer a mediação entre o ato performático e/ou interpretativo e o funcionamento do set cinematográfico. A existência deste profissional dedicado à preparação de atores e atrizes sem experiência ou formação anterior acaba por inaugurar, assim, certas especificidades nas maneiras de se pensar a inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção que, depois, seriam replicadas, a partir do momento que a preparação começa a se estender a todo o elenco. Para além disso, contávamos com gerações de diretores e diretoras não habituados a muitos ensaios. Era comum que

se fizesse uma leitura de mesa e dali se partisse para o ensaio de algumas cenas, como nos conta Dira Paes, em entrevista a este livro, quando questionada se havia preparação destinada ao elenco e ensaios durante as décadas de 1980 e 1990:

Só para os filmes onde você tem personagem importante. Quando tinha era como eu te descrevi, era um trabalho voltado para a leitura do roteiro, vamos dizer um trabalho de mesa, mas, principalmente, um trabalho de corpo, não necessariamente voltado para o personagem, mas voltado para o seu relaxamento, para que você ficasse tonificada, forte, para fazer a cena. Nesse período [década de 1990] eu fui muito autodidata. Os diretores às vezes faziam um trabalho de mesa, leitura⁶⁷.

Assim, quando a preparação começa a se estender para a totalidade do elenco, muitos diretores e diretoras optam por terceirizar esta função. É importante que se diga, contudo, que o que estamos analisando neste livro é a inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios de pré-produção e os modos e maneiras que configuram sua natureza e não o trabalho específico do(a) preparador(a) de elenco, embora em muitos casos estas duas esferas se confundam, especialmente quando esta função é terceirizada.

Amanda Gabriel, preparadora de elenco de filmes como *Tatuagem* (2013), de Hilton Lacerda, e *O Som ao Redor* (2012), de Kléber Mendonça, e copreparadora ao lado de Leo Laca em *Aquarius* (2016) e *Bacurau* (2019), dirigidos por Kleber Mendonça Filho, entre outros, em entrevista a este livro, nos oferece uma interessante perspectiva:

Eu sempre digo que o preparador não é uma figura necessária para nenhum filme, nenhum, você não precisa ter um preparador. [...] Mas eu tenho a plena consciência ética de que atores merecem ter tempo para se preparar para fazer os filmes assim como todos os artistas envolvidos no processo⁶⁸.

⁶⁷ Entrevista cedida por Dira Paes em 2017.

⁶⁸ Entrevista cedida por Amanda Gabriel em 2017.

Adoto, eu, o mesmo entendimento, como diretora, na medida em que opto por dirigir eu mesma meus atores e minhas atrizes em longos processos preparatórios. Observo, ainda, durante o meu percurso de pesquisa que, apesar de haver muitos casos em que o profissional de preparação é recrutado, em inúmeros outros, não há este recrutamento, ficando a direção e preparação do elenco a cargo dos diretores e diretoras, e que, em comparação à década de 1990, hoje, no final da década de 2010, há um espaço muito maior dedicado aos processos preparatórios de atores e atrizes, quaisquer que os sejam.

Outra característica da preparação à brasileira, que acredito ter relação com a preparação de atores e atrizes sem experiência prévia, e que depois se estende como método e fornece um novo entendimento no cotidiano da nossa *práxis* fílmica, é a inversão da prioridade texto/corpo.

Fátima Toledo nos conta, no livro escrito por Maurício Cardoso (2014), um pouco dos desafios que encontrou na preparação do elenco de adolescentes e pré-adolescentes de *Pixote*, em 1980, quando a função de preparador(a) de elenco era ainda inexistente e os ensaios destinados aos atores e às atrizes profissionais, quando existiam, partiam da leitura do roteiro:

Todos os métodos que eu já utilizava não eram suficientes, inclusive porque eu não conhecia a preparação de atores para cinema, só para teatro. Mesmo assim eu esbocei num caderno os exercícios que pretendia realizar a cada momento. Eu fiz o primeiro e o segundo encontros, cheio de exercícios, quando chegou no terceiro, não funcionou mais e eu não sabia para onde ir. Eu precisava encontrar um caminho novo para aquela realidade que também era nova e que os livros que eu conhecia não me ajudavam a resolver (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 25).

Está expresso neste pequeno depoimento tanto a novidade da situação de se ter que criar um método de preparação para lidar com as especificidades daqueles atores e atrizes sem experiência ou formação prévia como o *déficit* de repertório dos profissionais de teatro, que, muitas vezes, conheciam pouco dos meandros cinematográficos, bem como dos profissionais de cinema, que, muitas vezes, conheciam pouco

dos trabalhos preparatórios de atuação. Para além disso, havia no caso específico de *Pixote* uma dificuldade que se repetiu em outros filmes antes e depois dele: os atores e as atrizes sem experiência ou formação prévia recrutados(as) eram analfabetos. Passei por uma situação bem específica, mas algo parecida, durante a preparação do meu curta *No Princípio Era o Verbo* (2005), que mesclava atores experientes com atores sem experiência ou formação prévia. Os atores que escolhi para interpretar os personagens cegos Tonho e Zeca eram dois homens cegos, que nunca haviam atuado ou estudado atuação anteriormente, recrutados em instituições que faziam trabalhos com pessoas cegas. Um deles, o Fábio Matos, era alfabetizado, mas não lia *Braille*, o outro, Darcy do Espírito Santo, não era alfabetizado nem em português, nem em *Braille*. Neste caso, como havia pouco espaço para uma preparação a partir do corpo, devido à limitação visual, parti de um áudio gravado por mim.⁶⁹

A necessidade de preparar atores e atrizes iletrados e/ou sem conhecimento do funcionamento do set cinematográfico e sem noções básicas de atuação acabou conduzindo a preparação destes atores e atrizes sem experiência prévia a uma prioridade do corpo, em vez da perspectiva texto-cêntrica típica do cinema. Observando a trajetória de filmes com foco na preparação de elenco das décadas de 2010 e 2020 no Brasil, observamos que muitas preparações adotaram essa inversão de prioridade do texto ao corpo. Walmeri Ribeiro (2014) explora os conceitos de *laboratório de criação* e *work in progress* para falar dos processos preparatórios de atores e atrizes, que ela chama de “atores cocriadores”, nas primeiras duas décadas do século XXI no cinema brasileiro.

O laboratório nas artes cênicas, ao longo dos anos, dividiu-se em duas faces de composição, uma mais voltada para a preparação do ator em si, fundamentada no treinamento a partir de uma sistematização técnica e de exercícios que colaborem para a sua formação, adotada por Stanislavski, Grotowski, Eugênio Barba e, aqui no Brasil, por Luís Otávio Burnier, entre outros; e

⁶⁹ Expliquei melhor esse processo no capítulo 2.

outra direcionada ao espaço de criação e experimentação para a construção de uma obra específica, como nos trabalhos de Peter Brook, Robert Lepage, DV8 Physical Theatre, La Fura del Baus, Ariane Mnouchkine, Teatro da Vertigem, Companhia do Latão, entre outros brasileiros e estrangeiros. [...] Os laboratórios de criação constituem-se como um espaço de investigação e experimentação, com um objetivo preestabelecido, o desenvolvimento de uma obra. Nestes laboratórios, a preparação do ator configura-se como um dispositivo para estimular a emergência de uma ação criadora. [...] Nestes casos, a preparação ou o treinamento do ator são direcionados para a criação; procedimentos que contribuem para o processo criativo do ator, da direção e de toda a equipe técnica e artística. Seguindo este pensamento é que preferimos nomear a etapa, comumente conhecida na atual produção cinematográfica brasileira como preparação de atores, de “laboratório de criação”, pois diretores, preparadores e atores estão neste espaço-tempo dos laboratórios imbricados de forma vital para o desenvolvimento da obra, que obviamente colabora com a formação do ator, mas não é o foco central. [...] Nos laboratórios de criação o foco é a obra. A criação ou o aprimoramento do roteiro, o desenvolvimento das personagens e das relações e a composição da encenação. [...] Como na criação cênica, o laboratório é este espaço de experiência investigativa. E, ao nosso modo de ver, essa é a grande diferença entre a criação cinematográfica que se desenrola sobre o texto dramático (roteiro) e a criação que se dá de forma laboratorial, na qual a obra pode emergir de uma ideia, um sentimento, uma imagem, um livro e mesmo de um roteiro. [...] Nos processos de criação que buscam pela experiência investigativa, trazendo o ator no epicentro, o método de leitura, compreensão e decorar de texto, ensaio e filmagem, não são suficientes para a criação cinematográfica. Nesses laboratórios, a preparação do ator torna-se um procedimento que, aliado a outros, compõe o trabalho laboratorial (Ribeiro, 2014, p. 37-39).

É importante observar, contudo, que Ribeiro utiliza o conceito *laboratório de criação* para enfatizar as práticas experimentais, investigativas e improvisacionais, que caracterizam estas preparações. Ela não se refere,

especificamente, ao sentido comumente associado à atuação cinematográfica de prática imersiva *in loco*. É comum que o termo “laboratório” seja utilizado quando o ator, ou atriz, circula durante algum tempo nos meios sociais relacionados à personagem. Por exemplo, um ator que vai interpretar um personagem que é um peão de rodeio e que não tenha familiaridade com este contexto pode ser convidado a conviver por um determinado período com participantes de rodeio, frequentar treinamentos de rodeio e/ou vivenciar a rotina de uma fazenda. Esse tipo de experiência imersiva também pode ser utilizado nos “laboratórios de criação” dos quais nos fala Ribeiro nos exemplos abaixo, oriundos da própria Ribeiro (2014). Em *O Céu de Suely* (2006), dirigido por Karim Aïnouz, com a preparação de elenco de Fátima Toledo:

Em busca de criar condições para o desenvolvimento do trabalho de seus atores para a produção do filme *Céu de Suely* (2006), Karim Aïnouz propõe, como um dos seus princípios norteadores, um período de trabalho laboratorial imersivo com o elenco do filme, na cidade de Iguatu. Para aproximar o elenco feminino do universo da obra, o diretor, juntamente com a preparadora Fátima Toledo, propôs que as três atrizes morassem juntas durante dois meses em Iguatu, na casa-locação do filme. Elas andavam pela cidade com seus figurinos, conviviam diariamente com os problemas, medos e angústias do cotidiano de qualquer pessoa. Dessa convivência diária nasciam as personagens e as relações entre elas (Ribeiro, 2014, p. 73).

Em *Lavoura Arcaica* (2001), dirigido por Luiz Fernando Carvalho, com a preparação de elenco do próprio diretor:

Em *Lavoura arcaica*, todo o laboratório de criação foi desenvolvido a partir de uma vivência imersiva no espaço-tempo da obra, que fez com que o ato das filmagens se tornasse uma extensão das atividades diárias. Com toda a poética do cotidiano do campo, das simples ações da capina ou do pastorear as ovelhas, às complexas relações familiares, *Lavoura* se constrói neste limiar da performance e da espontaneidade. Entretanto, é uma obra altamente

formalizada, com belos enquadramentos compostos, com uma iluminação precisa, o que faz com que cada enquadramento torne-se quase uma pintura (Ribeiro, 2014, p. 48).

E, ainda, em *Bicho de Sete Cabeças* (2000), dirigido por Laís Bodanzky, com preparação de elenco de Sérgio Penna:

Foi um mês de trabalho onde todos os dias esses atores viviam um grande mergulho nestas questões mais subjetivas [...] as personagens realmente nasceram dessas vivências, dessas pessoas, o roteiro estava muito livre, o próprio personagem do Gero Camilo, o Ceará, não tinha texto verbal nenhum, a diretora também roteirista não tinha escrito nada, ela tinha uma vaga noção do que precisava com aquele personagem (Penna *apud* Ribeiro, 2014, p. 53).

Embora a experiência imersiva possa ser utilizada nos *laboratórios de criação* conceituados por Ribeiro, ela não é suficiente para defini-los. O que Ribeiro enfatiza na tessitura de seu conceito de *laboratórios de criação* é seu viés investigativo, sua abertura ao devir, seu caráter de *work in process*. Ela aponta, ainda, que nestes modos preparatórios a ênfase de criação se dá a partir do corpo, dos afetos, dos jogos e das interações entre atores e atrizes e que a preparação é realizada usualmente em dois momentos: “O primeiro refere-se à potencialização corpórea do ator; já o segundo é composto pela criação e construção da personagem e da obra em si” (Ribeiro, 2014, p. 59).

Na primeira parte, intenciona-se que o ator e a atriz explorem as potencialidades do corpo, os afetos das situações, as intenções, as interações uns com os outros. Neste momento, se lança mão dos jogos dramáticos, das improvisações, dos exercícios corporais e de práticas que possam potencializar o corpo, os afetos e as relações. Muitas vezes, neste momento, o trabalho não passa pelo roteiro, pode se apoiar nele, no sentido de encontrar ali os motes para os jogos, os improvisos e exercícios, mas não contempla, a rigor, a cena e o personagem em sua inteireza. O personagem está lá no roteiro, assim como estão as cenas,

mas eles não partem do roteiro, parte-se, antes, de um processo exploratório que pretende em última instância desembocar nos personagens e nas cenas. Já a segunda parte é usualmente chamada de “levantamento de cenas” e apoia-se nos improvisos desenvolvidos durante a primeira parte para a construção das cenas propriamente ditas.

Os processos utilizados durante os *laboratórios de criação* variam de obra a obra, contudo, enquanto se caracterizem como *laboratórios de criação*, são voltados à investigação e à abertura ao devir. Assim sendo, a primeira parte dos processos preparatórios será marcada por improvisações, jogos dramáticos e exercícios. Neste momento, pode não haver o contato de atores e atrizes com o roteiro ou pode haver um contato inicial, em todos os casos o foco neste momento não é o roteiro, tampouco as cenas. Busca-se aí trabalhar as potencialidades corpóreas dos próprios atores e atrizes, as interações entre eles e os afetos, conflitos e temáticas sugeridas pelo roteiro. Só então parte-se para o levantamento das cenas propriamente ditas. Observe-se que falamos aqui não em ensaio das cenas, mas em levantamento das cenas, uma vez que as cenas serão erguidas a partir do trabalho realizado anteriormente: a partir da potencialização corpórea, dos jogos dramáticos e das interações entre atores e atrizes. Esta é a base, é a partir daí, dos movimentos e afetos surgidos no bojo da experimentação, que as cenas são construídas.

“O caráter espontâneo da manifestação do momento, desvinculado de ideias rigidamente prefixadas causa à atuação verdadeiros saltos de criação e composição” (Guinsburg, 2002, p. 241). Em busca desta espontaneidade, dos saltos da criação e da composição da encenação, a prática do improviso, com toda sua carga de instabilidade e incerteza, tornou-se a grande mola propulsora de criação da obra fílmica. Alimentados por materiais diversos, preparadores, atores e direção buscam na improvisação dos atores as possibilidades de desenhos de encenação. De forma colaborativa, improvisação após improvisação, as relações entre personagens são construídas, as ações surgem e a obra como um todo emerge (Ribeiro, 2014, p. 39).

Note-se aí uma importante inversão de papéis: parte-se do improviso à cena, do ator ou da atriz ao personagem. Acontece, então, que ao partir de práticas improvisacionais e da exploração dos possíveis afetos e de partituras físicas para desenvolver as situações a serem encenadas, muito do roteiro original pode se transformar. Assim sendo, é comum em filmes que adotam este modo preparatório que muitas das descobertas surgidas nos *laboratórios de criação* sejam aproveitadas na obra final: movimentos, diálogos, objetos de cena e até cenas inteiras podem ser acrescentados ou removidos. Trabalhando assim, subverte-se dois pilares do fazer fílmico: o roteiro e a decupagem. A mudança que esse estado de provocação desencadeia é tão profunda e tem tantas ramificações na *práxis* fílmica que acredito ser útil que o analisemos em partes.

Walmeri Ribeiro nos aponta o caráter colaborativo da criação do roteiro nos filmes que adotam a preparação atoral nos moldes dos *laboratórios de criação*.

Na criação colaborativa, o roteiro é construído de forma conjunta, a partir da improvisação dos atores. Ainda que estimulados por um roteiro inicial, por um livro ou por qualquer outro tipo de obra dramatúrgica, o roteiro é construído em cena, ao ser experimentado, processado, reorganizado a partir da improvisação e do jogo dos atores. Acompanhadas pela direção e pelo roteirista/dramaturgo, as cenas são modificadas a partir da interferência e das proposições que surgem durante as improvisações (Ribeiro, 2014, p. 44).

Pensemos, então, como a natureza colaborativa dos roteiros nesses filmes impacta a dinâmica da realização fílmica. Uma equipe de realização fílmica é composta de várias subequipes, a saber: Direção (diretor(a), continuísta, assistentes de direção e preparador(a) de elenco, quando houver), Fotografia (diretor(a) de fotografia, assistentes, eletricitistas), Produção (produtor(a) executivo(a), diretor(a) de produção, assistentes), Arte (diretor(a) e assistentes) e Som (técnico(a) de som e assistentes). Todo processo de feitura fílmica parte, tradicionalmente, do roteiro. É em cima dele que são feitas todas as planilhas que orientam a etapa fílmica

conhecida como pré-produção. O assistente de direção elabora uma espécie de planilha-mestre chamada *Análise Fílmica*, que nada mais é do que o mapeamento, cena à cena, de tudo que o filme precisa para ser filmado: figurinos, objetos de cena, cenografia, iluminação, maquinaria, continuidade de objetos e figurinos, itens e observações de produção, se há ou não som direto, se haverá necessidade de som adicional, se haverá ou não figuração, que atores e atrizes participarão de cada cena etc. Além disso, os(as) diretores de cada subequipe, de arte, som, fotografia etc., fazem suas próprias planilhas detalhadas, utilizando como base o roteiro. A Análise Fílmica será, também, utilizada pelo(a) assistente de direção para elaboração da Ordem do Dia, já na fase das filmagens. A Ordem do Dia é uma planilha, preferencialmente de uma única folha, frente e verso, que é distribuída às equipes no dia anterior de cada filmagem e/ou afixada no set e que contém o indispensável para a filmagem das próximas cenas. Além disso, o roteiro é a base da decupagem que norteará toda a *mise en scène* fílmica. Ora, se o processo de criação atoral, no momento da pré-produção, é aberto aos devires, e os achados, frutos do processo investigativo, podem alterar as situações previstas originalmente pelo roteiro, coloca-se em estado de provocação, alteração e adaptação não só o roteiro, mas a própria dinâmica da *práxis* fílmica.

Se o roteiro pode e, provavelmente, será alterado no decorrer da pré-produção, as planilhas tornam-se, elas também, fluidas, e sua base passa a ser menos o roteiro e mais o processo criativo atoral que se desenvolve nos laboratórios de criação. Isso prevê uma mudança de entendimento da equipe como um todo e uma aceitação por parte dessa equipe de abraçar esse modo de criação mais fluido e de construção mais colaborativa. Porque no decorrer dos laboratórios de criação alteram-se figurinos, objetos de cena, necessidades sonoras, fotográficas e demandas de produção, que vão sendo transformadas e adaptadas. O roteiro não é mais o centro do universo da preparação, no lugar dele surgem os processos colaborativos, a criação atoral, os devires e a fluidez.

Felipe Bragança, o corroteirista do filme *O Céu de Suely* (2006), publica uma carta na revista *Contracampo* (2005) na qual conta um pouco sobre o processo de reescrita do roteiro por meio da pesquisa atoral e da abertura do próprio diretor aos achados dos laboratórios de criação:

Te contei que estamos reescrevendo muitas e muitas cenas do filme ao longo das filmagens? Karim aposta muito no improvisado dirigido dos atores e na descoberta emergencial dos espaços, ensaiamos com câmera várias cenas e a partir dos ensaios redefinimos tons e passagens de cada cena, de cada espaço. Já virei algumas noites reescrevendo sequências para o Karim ler no café da manhã (Bragança *apud* Ribeiro, 2014, p. 73).

O preparador de elenco Sérgio Penna também dá seu depoimento à pesquisadora Walmeri Ribeiro, contando a maneira colaborativa como foram criadas cenas, ações e diálogos inteiros no filme *Bicho de Sete Cabeças* (2000), de Laís Bodanzky:

Calcado em um processo investigativo, fundamentado no binômio ação-respiração, e num treinamento energético, ações, gestos, olhares e o silêncio de cada personagem surgiam diante da singularidade de cada ator (Penna *apud* Ribeiro, 2014, p. 53).

Nas palavras de Ribeiro:

E foi durante esse processo laboratorial que a diretora e o roteirista, Luiz Bolognesi, construíram, juntamente com os atores, o roteiro de cada personagem, com as emoções, seus pontos de virada, com as ações que culminam em emoções e vice-versa (Ribeiro, 2014, p. 53).

Segundo a preparadora de elenco Amanda Gabriel, em entrevista a este livro, era comum na preparação de elenco de *O Som ao Redor* (2012), por exemplo, que o diretor Kleber Mendonça assistisse aos processos investigativos dos laboratórios de criação com o roteiro aberto no computador e fosse fazendo alterações. Ela discorre sobre seu entendimento da relação entre preparação atoral e roteiro.

Uma terceira função da preparação, para mim, é que ela é o último tratamento do roteiro, ela também serve como tratamento de roteiro, porque coisas vão surgir e vão sendo modificadas a partir do momento em que você ao invés daquelas ideias geniais

e incríveis, mas que foram tidas sozinho com personagens de papel, começam a chegar em seres humanos a princípio inteligentes, afetuosos e que você quis que estivessem com você ali por causa disso, porque bons artistas, naturalmente essas pessoas vão modificar aquele objeto no qual se está trabalhando, aquele personagem. Então eu acho que a preparação também funciona como tratamento. A preparação funciona como um momento em que ator e diretor vão descobrir como se comunicar⁷⁰.

No programa *Diverso*, uma coprodução TV Rede Minas e TV Brasil, exibido de abril de 2009 a junho de 2014, Fátima Toledo discorre sobre a função do roteiro no interior dos *laboratórios de criação*, pensando o lugar desse roteiro dentro do método preparatório que criou e utiliza em seus trabalhos:

Eu gosto muito de não dar o roteiro. É claro você não pode negar o roteiro para atores, então às vezes a gente tira os diálogos. Às vezes eu dou e eu digo: leiam, se esbaldem, mas depois me deem tudo de volta. E eles mesmos param de ler, veem que não tem necessidade. [...] Começa sem roteiro e só entra roteiro no final quando eu tô levantando cena, que é a terceira fase da preparação depois de... são dois meses de preparação, o roteiro entra praticamente um mês e meio depois, já no final (Toledo, 2014).

Ainda no mesmo programa, Hermila Guedes descreve a experiência que teve com a preparadora Fátima Toledo e o diretor Karim Aïnouz no filme *O Céu de Suely* (2006):

A gente não tinha acesso ao roteiro, meio que trabalhava com a Fátima Toledo meio que no improviso. A Fátima apresentava as situações que a personagem ia viver, mas a gente improvisava diálogo e meio que inventava na hora (Guedes, 2014).

⁷⁰ Entrevista cedida por Amanda Gabriel em 2017.

Fátima Toledo também comenta sobre esse processo de diálogo entre a improvisação e o roteiro e como conduz os jogos dramáticos no sentido de preservar as intenções iniciais de roteiristas e diretores(as).

Eu dou foco de cena, eu sei qual é a cena que eu estou querendo. Eles não, mas eu sei. Eu descubro a cena, dou o foco e espero a improvisação. Não vai sair do roteiro porque eu tô no foco do roteiro, só que é com o diálogo deles, é com o que eles falam e às vezes fica melhor do que o que tá escrito e os diretores mudam (Toledo, 2014).

É importante salientar que há muitos processos de preparação, atuação e direção acontecendo ao mesmo tempo no contexto do cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI. Mudam os filmes, os momentos, os contextos geográficos e sociais, os(as) diretores(as), os(as) preparadores(as) e os atores e as atrizes. O que estamos apontando é uma tendência a criações mais colaborativas, menos verticalizadas e que acolhem uma perspectiva menos textocêntrica. O que não implica, necessariamente, uma rejeição absoluta do roteiro. Variam tanto o acesso ao roteiro, por parte do elenco, como os modos e maneiras de trabalhar o roteiro, por parte de direção, preparação e equipe.

Albert Tenório, ator que interpreta o personagem Ronaldo, um dos vigilantes de uma organização de segurança paralela ao Estado em *O Som ao Redor* (2012), conta sua experiência nesse filme, sob a direção de Kleber Mendonça e a preparação atoral de Amanda Gabriel:

Começaram os ensaios, eu nunca tive acesso ao roteiro completo, só a algumas cenas. E tivemos um laboratório. Foi uma coisa bem conversada. Pra gente se inserir no universo dos guardadores de rua. E nós ficamos algumas noites lá fazendo a ronda. A população achava que a gente era mesmo guardadores de rua e nos ofereciam café, comida. Eles se sentiam seguros com a presença da gente. Eu cheguei a abrir o portão de uma casa e a gente se apresentou como os novos seguranças da rua. E daí veio o texto. Kléber não permitiu que a gente tivesse acesso ao roteiro inteiro pra não contaminar, talvez. A gente tentava ensaiar essas cenas

no laboratório. Fazia uma coisa aproximada. [...] A cena da árvore, quando a gente estava simulando, as pessoas ficavam assustadas. Foi um processo muito de observar também os porteiros de prédio, os guardadores de bicicleta nos outros bairros. Mas a gente não sabia onde era que aquilo se encaixava no filme. Eu só conhecia as ações. Não conhecia o argumento do filme. De vez em quando nos ensaios, Kleber comentava um pouco, mas de uma forma muito abstrata, sem definir começo, meio e fim. Eu fiquei um pouco inseguro. Ele dava as ações, apenas. Você se pergunta: onde é que eu estou? Mas ao mesmo tempo lhe livra de cometer algum clichê. Alguma coisa que você tenha na cabeça prontinha pra dar. Isso leva você a descobrir outros caminhos que não tenha uma ligação direta com a montagem do filme. Parece que vai acontecer alguma coisa que não acontece (Tenório *apud* Gouveia, 2016, p. 204).

No caso de Tenório, no filme acima citado, optou-se pelo não acesso ao roteiro. Pela construção da cena a partir de processos imersivos, pela observação, pelas vivências e pelo levantamento de cenas *in loco*.

A atriz Hermila Guedes relata diferentes experiências de criação cênica com relação ao roteiro e a construção coletiva do texto, nos filmes *O Céu de Suely* (2006), de Karim Aïnouz, e *Era uma Vez eu, Verônica* (2012), de Marcelo Gomes:

Os ensaios. No *Céu de Suely* a gente foi preparado por Fátima Toledo e a gente não tinha acesso ao roteiro. A gente fazia algumas cenas importantes para o filme depois de muito processo de ativação, pra que o corpo e a concentração estivessem completamente envolvidos com a personagem. E a gente ia moldando e deixando o que seria descartado. No laboratório, a gente estava o tempo todo no lugar da filmagem. Naquela cidade. Eu sou muito intuitiva. [...] No *Verônica*, a gente pegou o roteiro e o tempo todo a gente estava buscando as cenas num lugar completamente diferente daquele que a gente iria filmar. A gente ficava numa sala de ensaio e a partir do texto a gente ia construindo aos pouquinhos a delicadeza que tinha cada uma daquelas situações. Eu entro na personagem ouvindo uma música. É um gatilho que funciona muito em mim. Busco as memórias, os amores que eu acredito

que a personagem teria. [...] O texto muda muito e eu acho que ter começado fazendo cinema me dá esse despudor. Você cria um caminho completamente desarmado quando vê o roteiro como um ponto de partida. Isso é muito. Essa nudez do texto é o começo para a personagem. [...] Eu não consigo decorar texto. Quando as coisas são aos pouquinhos e você vai se libertando dele, do texto, ele entra. Mas se você tem aquela obrigação de estar com o texto decorado, marcado, pensado, ele não fica (Guedes *apud* Gouveia, 2016, p. 164-165).

Lázaro Ramos, em entrevista a este livro, também traz diferentes experiências com relação à preparação atoral, ao roteiro e à criação coletiva nos filmes *Cidade Baixa* (2005), de Sergio Machado, *Mundo Cão* (2016), de Marcos Jorge, *O Homem que Copiava* (2003), de Jorge Furtado, e *Madame Satã* (2002), de Karim Aïnouz:

O filme *Cidade Baixa* foi totalmente feito assim, a gente não recebeu o roteiro, e os atores ensaiavam antes da equipe. Era um filme para os atores, para a gente estar ali, se entregar por inteiro e a equipe se adequar. Eu tenho conseguido ter um diálogo muito próximo com os diretores. Tem um filme que eu fiz mais recentemente, que é o *Mundo Cão*, que é o oposto, tem um roteiro que é matemático, do Lusa [Silvestre], que quanto melhor ele for cumprido, melhor o filme ficará, e que já te impõe alguns enquadramentos, então, a minha maneira de criar, de participar, era aproveitar o melhor possível aquela proposta, e aí é um aprendizado meu também. [...] Mais uma vez eu vou falar das minhas experiências. Com Karim [Aïnouz] e Sérgio Machado, a minha experiência foi de muita liberdade, onde eles traziam estímulos e diziam “olha, o texto aonde eu quero chegar é aqui, mas fique livre e à vontade. Se entregue por inteiro”. Já em Jorge Furtado eu cumprio absolutamente tudo o que está escrito. Porque os roteiros de Jorge são quebra-cabeças, quanto melhor for feito nesse estilo, melhor o filme será. *O Homem Que Copiava* eu cheguei ao ponto de, pelo fato do roteiro ser tão redondo, e eu achar que não estava fazendo nada, porque eu tava vindo do *Madame Satã*, eu inventei que o personagem era canhoto, pra mim criar alguma limitação e alguma dificuldade, e eu achar que tinha algo que me acordava. Mas foi,

na verdade, pra até eu prevenir de que eu quisesse alterar o texto do Jorge, que já era muito bom. Que bom que eu entendi isso. Que eu poderia não entender e brigar. Tiveram outras situações que eu briguei com o texto, e tentava alterar, levava propostas. O *Mundo Cão* é um outro filme que é assim. O roteiro do Lusa [Silvestre] é matemático e o melhor filme será esse⁷¹.

É interessante notar na fala de Lázaro Ramos as diversas abordagens, tanto do ator como da direção com relação ao roteiro. Não se trata de adotar uma única perspectiva de criação, mas, antes, de perguntar ao filme o que funciona melhor naquele contexto específico. O que o ator pontua é que, na sua perspectiva, existem diálogos e/ou situações cênicas em que não cabem alterações, aquele texto é o que vai funcionar para o filme, e isso não interfere negativamente na liberdade de criação atoral. É importante lembrar, também, que o roteirista é parte da equipe fílmica, e que criar colaborativamente prevê a participação criativa de todas as partes, bem como a abertura de todos aos devires e descobertas ao longo do processo.

Amanda Gabriel, preparadora de elenco, em entrevista a este livro, traz uma perspectiva similar sob o ponto de vista da preparação. Segundo o seu entendimento, se o roteiro se encolhe ou expande, transforma-se ou mantém-se, depende dos processos e das decisões conjuntas de preparadores(as), diretores(as) e atores e atrizes. O que não invalida o roteiro como base, como ponto de partida de onde equipe e elenco se lançam às descobertas.

Isso é uma coisa que quando eu começava... eu acho que o roteiro é o que é, né, a estrutura do roteiro, da história, ela é o que é. O roteiro para mim é essencial enquanto ponto de partida, é um documento para a equipe inteira, ele é o que faz que todo mundo saiba que filme está sendo feito, mas um roteiro não é um filme em si próprio, ele não é uma obra de arte, ele não é uma peça literária. Ele inclusive é cheio de limitações, porque ele é um

⁷¹ Entrevista cedida por Lázaro Ramos em 2017.

documento que tenta, em linguagem escrita, traduzir algo que é de audiovisual, então ele já é cheio de limitações por si só. Mas ele é o círculo dentro do qual a gente vai em qualquer direção, mas dentro desse círculo, pra mim ele é isso. Se ele diminui ou se expande, o processo vai mostrar. Geralmente, nos filmes que eu faço, os roteiristas são os diretores, então esse roteiro ele ainda é mais, não é flexível, mas ele é muito mais vivo, porque quem pensou nele é quem tá ali dirigindo, então esse roteiro se reescreve durante os ensaios. [...] E não é que os filmes sejam diferentes do que está no roteiro. Se você pega o roteiro de *Som ao Redor*, ele tá todo ali. Se você pega o roteiro do *Tatuagem*, ele tá todo ali. São roteiros muito bem escritos. O que não faz sentido é querer que os atores digam exatamente as palavras que estão escritas ali. Uma coisa é roteiro né, eu não derrubo e nem invento cena, eu não posso dizer “tá faltando uma cena aqui porque a gente vai fazer esse personagem” e nem fazer “essa cena é ruim”. Mas dentro do diálogo, eu acho que o diálogo ele pode ser sempre, o roteiro não é só diálogo, mas o diálogo ele deve poder ser sempre testado⁷².

O que muda é a forma de lidar com esse roteiro. Ele passa a ser entendido como os outros elementos da composição fílmica, como uma criação processual, aberta aos devires, um *work in progress*, por assim dizer. Assim sendo, é de se esperar que “se a criação do roteiro se dá de forma processual, durante o período laboratorial de investigação, etapas como a *decupagem* e o roteiro técnico receberão outro tratamento na criação colaborativa, ou mesmo, sequer serão realizados” (Ribeiro, 2014. p. 45). Isso afeta, de maneira multifatorial, a criação da *mise en scène* fílmica. Contudo, antes de me aprofundar nas questões pertinentes à *mise en scène* fílmica propriamente dita, gostaria de salientar que a inclusão sistemática e programada de atores e atrizes na etapa da pré-produção fílmica, nos moldes dos laboratórios de criação, altera estruturalmente a *práxis* fílmica, começando pelos custos e logísticas de produção e interferindo nos planejamentos de todas as subequipes.

⁷² Entrevista cedida por Amanda Gabriel em 2017.

Fatima Toledo conta que quando o produtor Saul Zaentz, do filme *Brincando no Campos do Senhor* (1991), soube dos custos de preparação e seleção, reclamou: “não vou gastar essa grana pra fazer treinamento!” (Toledo *apud* Cardoso, 2014, p. 53). Em 1991, era algo totalmente fora do comum falar em dois, três meses de preparação para atores e atrizes de cinema no Brasil, portanto, justifica-se o espanto de Saul Zaentz. A inclusão de atores e atrizes na pré-produção instaurou-se progressivamente ao longo das décadas de 1990, 2000 e 2010 (com ênfase para as duas últimas), e seus modos e maneiras foram sendo construídos ao longo desse caminho. Procuo chamar atenção, contudo, para o fato de que não se trata apenas de uma alteração da relação entre diretor(a), preparador(a) de elenco e ator/atriz, mas prevê um envolvimento de toda a equipe do filme no sentido de abraçar uma dinâmica mais aberta e fluida.

O diretor Luís Fernando Carvalho, em entrevista para Walmeri Ribeiro, aponta a importância desta sinergia entre equipe, elenco e direção, e a necessidade do comprometimento da equipe com os métodos que envolvem o desenvolvimento da *mise en scène* a partir dos *laboratórios de criação*. Trata-se, não apenas, de atualizar listas e planilhas a partir da criação ou exclusão de cenas, movimentos e diálogos, mas de se aproveitar das descobertas que ocorrem no interior no processo investigativo dos *laboratórios de criação* sob a perspectiva de interesse de cada subequipe. Ou seja: se o(a) diretor(a) inclui, ainda que não cotidianamente, a fotografia, o som, a arte etc nos processos de improvisações e levantamentos de cena, os inclui, automaticamente, no processo criativo e na construção da *mise en scène*. Assim, por exemplo, também o fotógrafo não vai pensar a luz a partir apenas do espaço e dos enquadramentos sugeridos pelo diretor ou diretora, mas irá pensá-la a partir de um movimento, de um olhar, de um silêncio ou de uma interação, e assim será com todos outros membros da equipe.

A câmera, o figurino, a luz, a música, todos estão em torno e a partir, são ramificações do ator, não são setores que chegam, cercam e complementam, não! O procedimento energético do personagem é que vai produzir um tipo de música, então

o compositor assiste às improvisações, o figurinista assiste às improvisações, o fotógrafo assiste às improvisações. Porque assistindo às improvisações vai ver: “olha aquele gesto”, então vou precisar de uma saia com uma roda maior, eles estão contando a história o tempo inteiro em improvisações. São improvisações que às vezes duram 6 horas, sem parar, eles contam a narrativa toda (Carvalho *apud* Ribeiro, 2009, p. 70).

Amanda Gabriel, em entrevista a Maria Alice Lucena de Gouveia, em sua tese *A construção da atuação no cinema: um estudo a partir das experiências dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes* (2016), comenta estratégias de integração de elenco e equipe e de potencialização da criação no filme *Tatuagem* (2013), dirigido por Hilton Lacerda:

O elenco de fora morou nessa casa e algumas pessoas de Recife ficaram lá também. De alguma forma as pessoas ficavam. Isso criou um espaço dos atores além da direção e eles foram descobrindo conflitos, relações, enfim, quem se dava melhor com quem... tem um lugar que é do ator. A gente ensaiava durante o dia todo e as noites eram sempre no Chão de Estrelas. Criamos coletivamente os números. Amanda, Marcelo, Hilton e todo o elenco. Os temas eram lançados e eles escolhiam qual iria para o palco. O departamento de arte e figurino funcionava na casa e os atores também faziam e ajudavam na confecção das peças. Isso é uma característica muito importante e bem particular nesse filme. Era muito importante que se estivesse ensaiando numa sala embaixo da sala de figurino, ao lado da sala de direção de arte onde todos os profissionais estivessem à disposição e trabalhando juntos. Isso era essencial, ter uma casa de adereços ao lado da sala em que estávamos ensaiando. De alguma forma, mas sem perder essa coisa hierárquica e definida que o cinema tem que ter pra funcionar... conseguiu se reproduzir na equipe de uma forma muito presente o que é a dinâmica de se trabalhar em grupo de uma trupe de teatro. E isso é muito visível no filme. O filme imprime isso. [...] Maquiagem e figurino é uma construção de personagem. O personagem ganha uma matéria visível. É um processo de colaboração. O teatro trata o ator como uma matriz da criação, tudo vem dele, mas a verdade é que não é assim. [...]

Existe o processo de criação de um filme que é autoral, mas o que os departamentos criam no processo é muito colado à caracterização no trabalho do ator (Gabriel *apud* Gouveia, 2016, p. 145-151).

Amanda Gabriel, em entrevista a este livro, ainda comenta sobre a relação entre equipe e elenco no contexto de criação colaborativa ancorada nos *laboratórios de criação*, tanto da perspectiva da equipe quanto da perspectiva do ator ou da atriz. Quando questionada se considerava ter mudado a relação do elenco com o resto da equipe a partir da inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios da pré-produção, ela enfatiza a consciência da natureza colaborativa do trabalho de criação fílmica e o entendimento de como potencializar o trabalho do outro no seu próprio:

Muda. Depende dos processos, existem processos em que o figurinista só vê o ator no dia da prova e podem ficar amigos, mas não necessariamente há uma troca criativa. Eu acho que em alguns filmes especificamente isso acontece, não dá para acontecer em todos, mas depende muito da equipe. [...] O personagem é um discurso. O diálogo é um discurso do roteirista. O lugar do ator não é o do diálogo. Onde é que o ator opera esse discurso? É no que não está escrito no papel, é no invisível. E aí eu acho que quanto melhor ele se relaciona com os outros departamentos, que estão também gerando outros discursos, gerando signos — que é isso basicamente o que a gente faz, a gente gera signo, a gente se comunica —, o ator ele vai poder saber inclusive como não ser redundante. Porque se ele entende a linguagem de todos os departamentos, se ele entende que aquele enquadramento já é por deveras emocional, ele pode se poupar. Se ele entende que a arte está trazendo um elemento para aquele personagem que já diz aquilo, ele não precisa repetir, ele pode dar outro. [...] Em processos como de *Tatuagem* e do *Som ao Redor*, em que a gente ensaiava numa grande base de produção, em que se eu sentia falta de um objeto, que eu via uma cena, o diretor de arte passava para ver uma cena ser ensaiada, em que o diretor de fotografia chegava com câmera para filmar ensaio, não era um assistente de direção, o diretor de fotografia com a câmera

filmando ensaio, não dirigindo os atores para serem filmados, não buscando enquadramento, mas vendo aqueles atores através de uma câmera. Conhecendo o rosto deles⁷³.

Considero importante apontar que é próprio da análise acadêmica segmentar e compartimentalizar para analisar, mas que, na vida, na prática, as coisas acontecem de maneira híbrida e diversa. Assim, os exemplos que trazemos são aqueles que exploram ao máximo as potencialidades deste modelo criativo que estamos analisando. Na prática, existirão muitos(as) diretores(as), atores, atrizes e filmes cada qual com seus modos e maneiras. O que buscamos salientar aqui é a existência recorrente de uma inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios da pré-produção fílmica no cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI e suas potencialidades criativas. A forma e a intensidade em que essa potência será aproveitada na construção das *mise en scènes* fílmicas irá variar de acordo com as necessidades dos projetos e as intenções da direção. Não obstante, a própria inclusão de atores e atrizes nos processos criativos característicos da pré-produção coloca questões inerentes ao próprio processo, como a fluidez das planilhas, por exemplo, e invoca a equipe a repensar suas estratégias.

A operação dos processos de criação da *mise en scène* fílmica por parte de diretores e diretoras talvez seja a alteração mais visível da preparação atoral nos moldes dos *laboratórios de criação na práxis* fílmica. Uma vez que os “ensaios” não partem da cena, mas de práticas improvisacionais, jogos dramáticos e exercícios corporais abrem-se à investigação e à descoberta, não apenas o roteiro está aberto a alterações ou tem sua construção inteira forjada durante os laboratórios criativos, mas também a decupagem será afetada, ou inteiramente construída a partir desses processos de investigação e descoberta. Quando tudo era feito a partir do roteiro, era comum que os(as) diretores(as) decupassem a partir das coisas mortas, como os espaços das locações, a luz, os objetos de cena, as disposições logísticas e orçamentarias, ficando a cargo dos atores e

⁷³ Entrevista cedida por Amanda Gabriel em 2017.

das atrizes se encaixarem na perspectiva previamente criada pelo(a) diretor(a) com o auxílio de sua equipe. A partir do momento que os(as) diretores(as) abraçam o formato proposto nos *laboratórios de criação*, cabe a eles aceitar o salto no escuro, a abertura ao devir e a construção colaborativa da *mise en scène* que surge no bojo dos processos preparatórios. As cenas vão surgindo e com elas os planos estruturados a partir dos movimentos, das intenções, das partituras físicas e dos afetos.

Maria Alice Lucena de Gouveia conta sobre o processo criativo do diretor Cláudio Assis: “As cenas que surgem ao acaso no set são chamadas pelo diretor Cláudio Assis de ‘epidermes’. Ele afirma ter feito 42 epidermes durante as gravações do filme *Febre do Rato*, e algumas dessas cenas foram criadas por meio das intervenções do protagonista Irandhir Santos” (Gouveia, 2016, p. 123).

Em entrevista a Gouveia, o diretor Cláudio Assis relata:

Nos meus filmes, assim, a gente tem o roteiro, tem o argumento, tem os diálogos, mas a gente sempre adequa, de que maneira? Não é uma coisa fechada. E eu improviso também muito, então, isso é uma troca, então, não tem... Se você perguntar a mim, no *Febre do Rato*, por exemplo, tem quarenta e duas epidermes. Epidermes são cenas que não têm escritas no roteiro. O roteiro não foi escrito, mas tem quarenta e duas epidermes. São cenas pequenas, que estão lá. Não estão todas no filme, e entraram poucas. Poucas quer dizer, porque é o que tá embaixo, o que você não tá vendo, o que não está ali, mas tá presente. Não tá no roteiro, mas tá presente. Então, é uma determinação que eu criei. Epiderme um, epiderme dois, epiderme três, epiderme quatro, epiderme cinco. E assim vai, entendeu? São planos, são coisas que não estão no roteiro, mas que a gente cria no decorrer do filme. Então, tem muitas coisas que estão ali que a gente improvisou (Assis *apud* Gouveia, 2016, p. 123).

Ainda que se mantenha a tradição de conceber uma planilha de decupagem, a transposição dessa decupagem, criada a partir da fluidez e da improvisação para as filmagens propriamente ditas, pode ser bastante desafiante e irá variar de acordo com a dinâmica de cada filme e de cada direção.

Assim, a transposição da energia criativa de atores e atrizes forjada no bojo das improvisações e, posteriormente, dos levantamentos de cenas, para o momento das filmagens se constitui, muitas vezes, em um desafio, que será encarado por preparadores(as) e diretores(as) — no que diz respeito tanto à atuação propriamente dita quanto aos processos de filmagem que captarão e trabalharão em conjunto para a instauração desta “estética da espontaneidade” de que nos fala Ribeiro (2014).

Uma das questões da adoção deste processo na criação cinematográfica nos parece ser a transposição dos ensaios para o set de filmagens com a mesma espontaneidade e fluidez criativa. Para isso os diretores lançam mão de procedimentos diferenciados, desde levar para o set toda a improvisação do ator como em *Contra todos* de Roberto Moreira, quanto delimitar o espaço, aquecer o ator, provocá-lo novamente e só então colocar a lente, como é feito por Luiz Fernando Carvalho, estabelecer que o comando “Ação!” será dado pelo ator após sua pré-cena, como proposto por Sérgio Penna e Laís Bodanzky, ou ainda, reescrever as cenas continuamente e prepará-las para a filmagem como em *Céu de Suely* de Karim Aïnouz (Ribeiro, 2014, p. 42).

É comum que os(as) diretores(as) lancem mãos de “gatilhos” para reativar no set um afeto ou uma intenção que tenha surgido durante os *laboratórios de criação*. Pode ser um exercício, um aquecimento, uma música, uma palavra etc. Amanda Gabriel, em entrevista a Maria Alice Lucena de Gouveia, fala sobre o processo do diretor Hilton Lacerda no filme *Tatuagem* (2013).

Hilton trabalha com títulos para cenas e isso é muito bom, pois esses títulos já são uma metáfora. Só entender aquele título já é um trabalho bem complexo. Tem uma cena “quase pazes” em que dois sentam para conversar e... [...] O próprio roteiro vira um caminho para você desenvolver aquela cena, era só dizer “quase”. E bastava isso. A gente vai fazer uma mais dura como está escrito quando foram filmar, fizeram várias vezes e a que valeu foi a dos olhares com vetores diferentes. Garcia segurou o choro (Gabriel *apud* Gouveia, 2016, p. 149).

No caso de Hilton Lacerda, no filme *Tatuagem*, ele utilizou um gatilho que vem desde o roteiro, perpassa o *laboratório de criação* e culmina no set. O ato de nomear a cena já indica o tom pretendido nessa cena que será trabalhado durante a criação e as filmagens.

Para além da atuação em si, como transpor a fluidez atingida nas improvisações e levantamentos de cena para a *mise en scène* a ser filmada no interior dos processos metódicos e regrados das filmagens? Porque por mais que as marcações de luz sejam criadas a partir de processos abertos e colaborativos elas podem continuar existindo no momento das filmagens. E por mais que a decupagem seja criada a partir de processos colaborativos, podem ser preservados *raccords* de movimentos, eixo e olhares, garantindo a montagem *clássico-narrativa* de que nos fala MacCabe (1985) e suas consequentes estratégias de apagamentos dos vestígios de produção das quais eu mesma falo, ambos no início do capítulo 3 deste livro. Ainda que alguns filmes possam lançar mão de algumas cenas em plano-sequência, libertando diretor(a) e fotógrafo(a) para seguirem a fluidez improvisacional de seus atores e atrizes, a simulação da continuidade espaçotemporal, por meio da construção de *raccords*, é a regra no cinema, tanto brasileiro quanto mundial. As exceções que comprovam a regra existem e são poucas, tanto lá quanto cá.

No cinema mundial, podemos citar como exemplos de filmes que efetuam a quebra completa dos *raccords* e, conseqüentemente, a quebra da simulação da continuidade espaçotemporal alguns filmes do cineasta dinamarquês Lars Von Trier, como *Ondas do Destino* (1996), *Os Idiotas* (1998) ou *Dançando no Escuro* (2000), e alguns filmes dinamarqueses,

também constantes do manifesto Dogma 95⁷⁴, como *Festa de Família* (1998), de Thomas Vinterberg. Esses filmes efetuam a quebra completa dos *raccords*, cortando dentro dos mesmos planos, sem o compromisso da construção da simulação da continuidade espaçotemporal, e rompendo a tradição da montagem *clássico-narrativa*. No Brasil, mantém-se a regra da montagem *clássico-narrativa* e da construção de continuidade espaçotemporal. Quando há quebra, o comum é que ela se efetue por meio de falsos *raccords* e que não esteja presente na totalidade do filme. Os falsos *raccords* ou *faux raccords*, segundo o *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* são “uma mudança de plano que escapa à lógica da transparência que atua na articulação” (Aumont; Marie, 2003, p. 116). A nomenclatura, a meu ver, é um pouco confusa e pode induzir ao erro,

⁷⁴ “O movimento Dogma 95 começou, como o próprio nome já diz, em 1995. Foi uma iniciativa dos diretores dinamarqueses Lars von Trier e Thomas Vinterberg. Juntos, os cineastas criaram o ‘Manifesto Dogma 95’ e o ‘Voto de Castidade’, estabelecendo algumas regras para o fazer cinematográfico, baseadas em valores tradicionais como história, atuação e tema, desprezando o uso de efeitos especiais elaborados ou de recursos tecnológicos. Foi uma forma de colocar novamente o poder nas mãos do diretor, como artista, ao invés de simplesmente dar aos estúdios a autonomia sobre a criação dos filmes” (Kreutz, 2018).

Do manifesto, constavam as seguintes regras, e apenas os filmes que as seguissem seriam referenciados como filmes Dogma 95:

“1. As filmagens devem ser feitas em locações, não em estúdios. Objetos e acessórios não devem ser levados para o local (se algum objeto específico é necessário para a história, a locação deve ser escolhida de modo que já contenha tal objeto).

2. O som nunca deve ser produzido separadamente das imagens, ou vice-versa (trilhas musicais não podem ser usadas, a menos que a música esteja tocando no local onde a cena é gravada).

3. O filme deve ser gravado com a câmera na mão. Qualquer movimento ou sensação de imobilidade obtidos manualmente são permitidos.

4. O filme deve ser em cores. Iluminação especial não é aceitável (se há pouca luz, a cena deve ser cortada ou uma única lâmpada pode ser anexada à câmera).

5. Trabalhos ópticos e filtros são proibidos.

6. O filme não deve conter ações superficiais (assassinatos, armas etc. não podem ser incluídos).

7. Alienações temporais e geográficas não são permitidas (ou seja, o filme deve acontecer aqui e agora).

8. Filmes de gênero não são aceitos.

9. O formato do filme deve ser de 35 mm.

10. O diretor não pode ser creditado” (*ibidem*).

uma vez que o termo falso *raccord* parece remeter a algo que tenta emular um *raccord* quando, na verdade, os termos são antônimos. Se o *raccord* visa à construção da simulação da continuidade espaçotemporal, o objetivo do falso *raccord* é promover a ruptura dessa continuidade, evidenciando a quebra e o intervalo. Segundo Mayara Fior Oliveira, em sua dissertação *Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica* (2017), o falso *raccord*:

[...] rompe com a ideia de uma narrativa considerada “naturalista”, evidenciando o aparato e ampliando as possibilidades interpretativas. Na prática, tratam-se, em geral, de cortes bruscos nas trocas de planos, gerando uma descontinuidade ou supressão de tempo e espaço. Este recurso, que evidencia a montagem, reflete e trabalha criativamente algo inerente à linguagem cinematográfica: a troca de planos e a manipulação do tempo (Oliveira, 2017, p. 67).

Assim, o falso *raccord* é um corte impreciso, disjuntivo, que promove uma ruptura no espaço-tempo da narrativa. Isto posto, “todo corte que se encaixa nesse perfil é um *faux raccord*, seja uma justaposição, uma elipse, um *graphic cut*, ou um *jump cut*” (Oliveira, 2017, p. 62).

A definição de Oliveira de falso *raccord* é bastante útil, desde que se tenha o conhecimento anterior dos conceitos de elipse, *graphic cut* e *jump cut*. Vejamos, então, os conceitos um a um.

As elipses são comumente definidas como a supressão do tempo fílmico, o que pode parecer um pouco confuso já que o próprio trabalho de montagem é, em si, supressão e rearranjo de tempo. Costumamos identificar uma elipse nas supressões de tempo que invocam a atenção para si, que promovem um estranhamento ou um salto que se destaca na montagem e chama a atenção para a própria passagem do tempo. “Os gaps gerados por essa supressão de tempo fazem com que o espectador ‘preencha’ as lacunas, sendo, portanto, suscetível às interpretações mais subjetivas” (Oliveira, 2017, p. 60).

Os recursos estéticos e narrativos utilizados na construção da elipse podem variar imensamente em sua forma. Era comum, no início do cinema, momento em que a gramática fílmica ainda estava em construção, que ela

viesses associada a efeitos de passagem, fossem eles forjados nos momentos das filmagens, como o uso de fumaça, por exemplo, ou, posteriormente, na moviola, como as cartelas com legendas, as sobreposições ou *fades*.

O *jump cut* configura-se quando há um salto dentro do mesmo enquadramento ou de enquadramentos muito semelhantes. Na prática das filmagens, evita-se esse salto, posicionando a câmera de um plano A para um plano B sequencial com pelo menos 30° graus de diferença entre um enquadramento e outro. Por exemplo: posso cortar de um plano bem aberto frontal de João (como um plano conjunto ou americano) para um plano bem fechado frontal de João (como um close), mas não posso cortar de um plano frontal bem aberto de João (como um plano conjunto) para um outro frontal apenas ligeiramente mais aberto (como um plano americano), ou cortar de um plano frontal fechado de João (como um close) para outro frontal apenas ligeiramente mais fechado (como um close), se minha intenção for evitar o *jump cut*. Basicamente, o *jump cut* é o corte de si para si, do objeto para o próprio objeto, do enquadramento para o mesmo enquadramento, apenas alguns segundos depois. É literalmente a retirada de *frames* no interior do plano.

Bordwell (2013) descreve o *jump cut* da seguinte maneira:

Embora este termo seja usado de várias maneiras, um significado primário é esse: quando você corta dois planos do mesmo assunto, se os planos diferem apenas ligeiramente em ângulo ou composição, haverá um salto notável na tela. Em vez de aparecer como dois planos do assunto, o resultado parece que alguns quadros foram cortados de um único plano (Bordwell; Thompson, 2013, p. 258 *apud* Oliveira, 2017, p. 62).

Por exemplo, o *jump cut* pode ser um corte de um plano para outro momento do mesmo enquadramento, em que há uma mudança abrupta, ou seja, os dois planos possuem semelhanças visuais entre si, variando a ação, o objeto ou a mise-en-scène, com ângulos de câmera, distância ou composição muito semelhantes. Ou pode ser um corte brusco dentro de um plano, no qual se interrompe uma fala ou um movimento, pula de uma parte da ação para outra, deixa parte do plano de fora e leva diretamente a um momento posterior, ou seja, é uma *elipse* sem

mudança de enquadramento, que gera uma síntese do tempo, com a descontinuidade visual evidente. Por haver uma diferença de tempo entre planos semelhantes justapostos, a imagem aparece para nós como um pulo entre um plano e outro, análogo ao salto de agulha num disco de vinil (Macdonald, 1969 *apud* Bordwell, 1984, p. 10 *apud* Oliveira, 2017, p. 63).

Gosto muito da definição da própria Mayara Oliveira, que descreve o *jump cut* como a “supressão de tempo no mesmo espaço. Um pedaço do tempo é retirado e o fluxo do tempo é interrompido. Logo implica em uma elipse temporal” (Oliveira, 2017, p. 62).

Outro dos exemplos de falso *raccord* citado pela Mayara Oliveira (2017) é o *grafic cut* ou *grafic match*, que, nada mais é, do que um falso *raccord* por associação de elementos visuais semelhantes.

Em certos níveis é possível enquadrar o *graphic match* como um *faux raccord*, uma vez que consiste em dois planos de espaços e tempos em sua maioria das vezes distintos. Não há *raccord* no sentido estrito, uma vez que a aclamada “continuidade”, nesse caso, se dá apenas por associação gráfica. Há um pulo na imagem quando colocadas duas imagens semelhantes, porém distintas: “a justaposição de dois planos similares significa um efeito perturbador, um salto, na percepção” (Nogueira, 2010, p. 145). A mudança de planos fica evidente, não mais transparente; a única continuidade é visual (Oliveira, 2017, p. 75).

Parei para explicar, ainda que brevemente, alguns desses conceitos de montagem não apenas para concluir o raciocínio de que no Brasil não há a tradição de filmes com quebra completa de *raccord*, mas também para lembrar que a montagem é pré-definida durante as filmagens, que para cada *raccord*, ou quebra dele, há uma regra que o garante e que deve ser planejada e executada antes e durante as filmagens.

Quando um diretor ou uma diretora opta pela preparação atoral através dos *laboratórios de criação* e permite que ela impregne todo o processo de realização fílmica do roteiro à montagem, ele ou ela opta por abraçar uma criação desta *mise en scène* em camadas, que culminam na atuação no interior do quadro. Segundo Maria Alice Gouveia:

Todo diretor parece ter o papel de estar sempre em estado de busca, de aprofundamento e, para isso, acaba criando camadas de sentido que vão muito além do eixo narrativo previsto no roteiro, ensaiado, decupado, pensado. Ao dirigir, cria-se uma maneira de definir um campo, de escolher um ângulo, um ponto de vista, cria-se um quadro que controla uma distância focal e direciona o olhar, movimenta-se a câmera em função de uma ação cênica, enfim. Inúmeras variáveis estão disponíveis no momento em que se chega ao set de filmagem, mas é preciso saber deixar a porta aberta e, com isso, permitir o imprevisto, o espontâneo e estar atento ao andar em um caminho movido pela intuição (Gouveia, 2016, p. 128).

Uma das estratégias mais simples para se captar integralmente os improvisos e os devires atoriais no ato da filmagem é a opção pelo plano-sequência, quer seja com a câmera fixa ou com a câmera em movimento. É claro que o plano-sequência, como qualquer outra estratégia de filmagem, compõe a linguagem total do filme e é uma escolha estética e narrativa. Gouveia comenta uma cena do filme *Tatuagem* (2013) em que o plano-sequência é escolhido como forma de deslocar a atenção para a atuação, os diálogos, os afetos e as interações de dois dos protagonistas.

Em algumas cenas, foi escolhido o plano-sequência, ou seja, gravar a cena sem cortes para que o diálogo e a emoção dos atores se destacassem. Na cena “Quase Pazes”, em que a personagem Clécio tenta dialogar e “ficar de bem” com Paulette, a câmera aborda os dois atores frontalmente, apenas com um discreto movimento de aproximação para que não houvesse ruído na atuação (Gouveia, 2016, p. 132).

Amanda Gabriel comenta esta mesma cena do ponto de vista da preparação de elenco e da atuação e de como a interação entre os dois personagens foi pensada a partir da informação de que se tinha uma câmera frontal e uma cena sem cortes internos. Ela fala na criação de vetores de olhares que construiriam essa quase reconciliação que atinge sua máxima emoção e, no entanto, não se completa:

Eles (Clécio e Paulette) não podiam se emocionar e nem se abraçar porque tinha o título dizendo que era quase. E esse quase pazes foi o norte da gente e fazer a cena foi negar toda a emoção em que eles queriam sentir a negação. A cena acontece com os dois de lado, praticamente quase não se tocando fisicamente, mas sem se olhar. Porque se olhassem não conseguiriam. A gente foi criando esse desenho de vetores desses olhares porque Rodrigo Garcia queria chorar e não conseguia controlar (Gabriel *apud* Gouveia, 2016, p. 132).

A relação entre atuação, direção e fotografia em filmes que adotam a preparação atoral através dos *laboratórios de criação* e, consequentemente, a construção da *mise en scène* de forma colaborativa, toma contornos delicados. Se, no processo convencional, a decupagem e as marcações de luz são feitas previamente e cabe a atores e atrizes conformarem sua atuação aos enquadramentos, marcações de luz, ângulos de câmera e durações de plano previamente determinados, neste processo, se estabelece um equilíbrio instável entre o planejado e o improvisado, em que, em alguns momentos, a fotografia está a serviço da atuação e, em outros, é a atuação que potencializa a fotografia.

Essa relação dialética e constante é mediada pelo(a) diretor(a) com auxílio do(a) preparador(a) de elenco, quando houver. Embora o jogo dramático no interior dos processos preparatórios seja a matéria-prima da criação da decupagem e da *mise en-scène*, a captação dessa atuação que nasce de um improviso precisa, se não estivermos falando de filmes que promovam quebra completa de *raccord*, seguir algumas regras no ato das filmagens para que se opere a simulação da continuidade espacotemporal no momento da montagem.

O que é materializado no filme é um rastro da presença de um ator. A atuação é filmada em fragmentos que serão ressignificados ao final do processo. A atuação tem camadas de sentido construídas pela visualidade do filme que vai muito além do trabalho do ator. No entanto, a fotografia, ao mediar a atuação, se submete muitas vezes a ela, observando os gestos do ator antes de construir a

perspectiva da cena. Os atores estudados nessa tese desenham suas ações e adequam-se quando necessário ao recorte da lente (Gouveia, 2016, p. 137).

Maria Alice Gouveia comenta o trabalho do diretor Hilton Lacerda no filme *Tatuagem* (2013), que investiu nos “ensaios” como forma de conciliar a espontaneidade de atores e atrizes no espaço e as marcações de lente e posicionamento de câmera que enfatizariam as ações.

No filme *Tatuagem*, o diretor Hilton Lacerda trabalhou dois tons de atuação. Um naturalista, que estruturou a narrativa do filme, e uma interpretação teatral, inspirada no teatro de revista, que está presente nos esquetes que pontuam toda a diegese do longa. O trabalho de câmera foi pautado, segundo o diretor, com a intenção de manter os atores dentro do quadro, mas ocupando os cenários da maneira mais natural “possível”. Hilton Lacerda (2016) comenta que não queria escravizar as personagens a um espaço específico do enquadramento, mas não queria, tampouco, o fotógrafo escravizado à liberdade dos atores. Dessa forma, investiu um longo tempo de ensaio para que os atores se sentissem livres e adaptados ao espaço limitado que tinham (Gouveia, 2016, p. 129).

O próprio Lacerda comenta:

O acordo da gente era: o espaço e movimento desses personagens dentro desse espaço. Então, assim, eles não estavam extremamente à vontade. Mas como a gente tinha o Chão de Estrelas, como era uma locação que estava disponível pra gente o tempo inteiro, a ideia era: “Quais pontos que eu tenho dentro do Chão de Estrelas? Como é que eu posso absorver o movimento desses atores? E mesmo que esses movimentos sejam mais esparsos, eu vou direcionar eles, depois, pra esse movimento de câmera”. Porque era uma coisa que a gente falava muito: “Olha, vocês não estão fazendo teatro, estão fazendo cinema. A gente tá agindo como teatro, mas na verdade é um resultado cinematográfico” (Lacerda *apud* Gouveia, 2016, p. 129).

Ainda no filme *Tatuagem*, Hilton Lacerda precisava tecer estratégias distintas para filmar a vida dos personagens que compõem o grupo teatral e as performances teatrais propriamente ditas. Nas apresentações teatrais da trupe, em torno da qual se organiza a narrativa, havia, ainda, a necessidade da construção do jogo cênico com a plateia. Com a intenção de capturar a espontaneidade das reações do público e o frescor das interações entre os atores-personagens da trupe, as apresentações eram uma surpresa para a plateia. Assim sendo, era necessário um cuidado com as escolhas dos primeiros *takes*, pois ali, e somente ali, haveria o registro da surpresa, do inesperado, da primeira vez. Este é um bom exemplo de decupagem, que tem de ser bem planejada e, ao mesmo tempo, tem que estar aberta aos devires. Essa retroalimentação dialética entre planejamento e abertura, preparação e improviso, embora parta da direção, permeia todos os envolvidos. É fundamental que toda a equipe entenda muito bem o que está acontecendo, tanto a ordem de filmagem planejada quanto a intenção pretendida na captura, porque nada prepara mais para o imprevisto do que o planejamento. Some-se, ainda, a uma cena com um grau já elevado de dificuldade de montagem, a existência de uma outra câmera, a *Super 8* do personagem Joubert no interior da narrativa. Para os atores e as atrizes há ali um triplo desafio: relacionar-se e reagir com a plateia, com a câmera *Super 8* e com a câmera que efetivamente filma o filme. Para a direção e a equipe, há o desafio de planejar e cooperar para potencializar ao máximo os feitos da performance e da abertura aos devires.

A primeira vez que a gente apresentava o espetáculo, ele era apresentado pra plateia convidada como um primeiro olhar, porque as pessoas não sabiam o que iam assistir, e a ideia era pegar esse impasse, porque as pessoas sabiam que não podiam olhar pra câmera — estavam lá como atores, mas os espetáculos que iam ver, eles não sabiam. Então todo primeiro take que a gente fazia era a ideia de pegar todo o movimento dessa trupe, e depois a gente ia detalhando em cima dessas repetições, mas essas repetições eram sempre feitas em cima de um mesmo eixo, porque a gente tava se aproveitando de um espaço que tava jogando a

favor de nós. A decupagem era super bem trabalhada antes, no sentido de que aqueles personagens tinham que parecer livres dentro daquele enquadramento. Claro que têm momentos de completa liberdade, quando a gente tá pensando na câmera de Joubert (em determinados momentos, a câmera que tá no Chão de Estrelas não é a câmera de Ivo. É Ivo, mas seria a câmera do professor Joubert), então a gente tá gravando com um nível de responsabilidade visual muito grande, porque isso é o que a gente tinha que explicar pra os atores: “olha, quando essa câmera, que é a câmera de Joubert, vocês não estão fazendo de conta que não estão vendo a câmera: ao contrário, vocês estão se amostrando pra câmera o tempo inteiro. Essa câmera é uma provocação pra vocês, enquanto a câmera diegética, da narrativa, ela não tá perceptível aos olhos de vocês”. Tudo isso era jogado dessa maneira, era meio acordado, sabe? Tanto pro elenco quanto pra fotografia. E pro som, porque é muito importante fazer um trabalho de som nesse sentido (Lacerda *apud* Gouveia, 2016, p. 180-181).

O diretor pernambucano Marcelo Gomes comenta sobre sua relação de rigidez ou maleabilidade com a decupagem planejada previamente.

A ideia é a gente imaginar qual a função gramática da cena e a partir daí, imaginar como é que a gente vai contar aquilo que ela quer contar. Às vezes, se conta algo que não está na imagem e aí a gente simbolicamente vai construir esse gesto. É a partir disso que é feita a decupagem. Às vezes, eu decupo uma cena e sigo exatamente o que está no *storyboard*. Às vezes, eu construo o *storyboard* e a cena evolui para um outro caminho e a gente esquece o *storyboard* e segue. Às vezes, uma cena é completamente documental e a gente nem pode ensaiar e, às vezes, também a gente tem uma cena que é ensaiada durante um mês a gente muda tudo, muda até a função dramática dela. Eu acho que têm vários caminhos para percorrer, então, o negócio é a gente entender como aquela cena quer contar para o filme, como a gramática do filme, como eu vou fazer essa rima visual, e o filme é uma poesia e você constrói essas rimas de acordo com o universo que o filme lhe dá. E, a partir daí, a gente constrói a visualidade de cada cena. Cada cena tem o seu processo, cada cena tem a sua forma de ser (Gomes *apud* Gouveia, 2016, p. 186).

Ele fornece, ainda, um exemplo do filme *Era Uma Vez eu, Verônica* (2012), em que a decupagem planejada foi bastante alterada a partir de uma improvisação ocorrida no momento da filmagem.

A cena inicial da praia, a gente tinha planejado como é que iria ser a cena, a gente fez um ensaio que foi o seguinte: não ia ser uma cena de sexo e, sim, uma cena de brincadeira de crianças, então, a gente tirou a roupa de todo o elenco e eles disseram: “você também vai ter que tirar a roupa”, e eu tirei. Então, a gente fez um ensaio para desconstruir essa nudez. Esquece a nudez. O que interessa é que a gente é um monte de jovem que está ficando adulto, e uma forma de negar essa responsabilidade é talvez virar criança. [...] Ensaíamos num teatro e, aí, fomos para a praia. A gente tinha feito mais ou menos um *storyboard* da Verônica boiando, porque a gente queria aquele mar a fundo, quando aparece o Recife ao fundo. Na visita da locação a gente determinou e desenhou isso e, no momento em que eles estão nus na areia, aquele momento mais onírico, a câmera ficou mais solta. Então, aquela cena foi pensada antes, ensaiada antes, foi construído um *storyboard* de uma parte, mas a outra parte da cena foi deixada mais solta com um tom documental. Lógico que a gente dirige muitas coisas enquanto a gente está filmando. Mas a ideia era deixar a câmera mais solta, porque se a gente fosse coreografar toda aquela brincadeira, ela poderia ficar um pouco delimitada e artificial demais. É uma decisão que cada cena vai pedindo a partir de um caminho, de um desejo dramático do que você quer chegar (Gomes *apud* Gouveia, 2016, p. 187).

Beto Martins, fotógrafo de *A História da Eternidade* (2014), filme dirigido por Camilo Cavalcante, em entrevista a Maria Alice Gouveia (2016), narra as estratégias de captação, decupagem e improviso desenvolvidas em conjunto pela direção e fotografia.

Quando Camilo me chamou, a gente começou a fazer a decupagem do roteiro. Algumas coisas já estavam bem claras nesse momento. E aí, chegou um ponto da decupagem em que ele disse “não quero mais decupar”, eu quero ir pro set e me surpreender com as coisas

que virão. Eu achei isso bem arriscado, mas naquele ponto em que a gente já tava, talvez 70% do roteiro, dava pra a gente se sentir seguro, o filme andaria, e quando a gente entrasse nessas etapas, a gente já saberia como o filme precisava se comportar. [...] Camilo valoriza muito o ator, então muitas vezes, a forma de filmar chegou através do ator, observando ele em cena. Muitas vezes sentávamos, ficávamos observando, e algumas cenas foram descobertas assim. Algumas tavam desenhadas, porque tinham coisas objetivas em relação ao contexto, mas a gente falou muito disso: que a gente ia botar o ator numa paisagem com bastante profundidade de campo, porque a gente trabalhou com um diafragma de 16 mm a 22 mm, e algumas pessoas até falaram “mas Beto, no cinema a gente procura a tridimensionalidade, desfocando o fundo, separando mais o ator do fundo”, e eu contra-argumentava dizendo que a gente queria integrar os atores igual a um poste, igual a um pé de árvore; então, quando a pessoa olhasse a cena, o ator seria um elemento dentro daquela geografia. A gente traçou isso, que o diagrama seria aberto e os planos também, e aí, junto com isso, a gente tava liberando o ator pra andar em cena. A gente falou muito em oferecer o quadro ao ator, e ele anda dentro desse quadro (Martins *apud* Gouveia, 2016, p. 208).

É interessante também observar que, do mesmo modo que uma equipe integrada, preparada e ciente estará mais pronta para aproveitar as descobertas que acontecem, tanto durante os laboratórios de criação quanto nos momentos das filmagens, atores e atrizes imersos nas decisões criativas da pré-produção e cientes das escolhas de filmagens estarão mais aptos a potencializar os improvisos e as descobertas cênicas, dramáticas e narrativas que podem acontecer durante as filmagens em processos de criação colaborativos e abertos.

Por exemplo, na cena do *Poema do Mar*, que acho que é de Drummond: naquela cena ali, a gente filmou do ponto que eu observei a cena. Porque Irandhir tava fazendo exercícios de interpretação do texto, de vivência do personagem, e na maioria das vezes ele chamava Débora pra ver os ensaios. Camilo disse: “Beto, Irandhir tá ensaiando, vamos lá ver”, e a gente chegou

lá e a gente tava pronta, entendeu? Só fiz colocar a câmera do ponto em que eu tava, e o *travelling* avançava. Foi um negócio bem mágico, né? Essa imersão que ele fez começou a oferecer coisas pra gente. A partir, mais ou menos, da decupagem que a gente tinha (Martins *apud* Gouveia, 2016, p. 209).

Martins conta, ainda, outras histórias sobre a relação de Irandhir Santos com a fotografia no filme *A História da Eternidade* (2014). Ele conta, durante a entrevista concedida a Gouveia (2016), que havia um “mito”, uma “barreira” colocada em torno de Irandhir. Circulava na equipe que ele precisava estar sozinho para se concentrar e que uma vez que Beto Martins rompeu essa barreira e comunicou as decisões fotográficas do filme a Irandhir, ele percebeu que a comunicação fazia fluir as filmagens e potencializava a atuação.

Na cena do mar, tinha uma particularidade. A gente começou com uma lente 24 mm, fizemos ela e ok. Fizemos uma cena para um possível corte e rodamos com uma 40 mm, e ele colocou a atuação dentro da 40 mm, aí que eu achei impressionante. A gente tinha uma cena num espaço cênico relativamente grande, reduziu pra 40 mm pra ter corte, e ele colocou a atuação dentro dela, e aí quando Camilo viu isso — porque essa cena ele não monitorou —, disse: “é essa, a gente não vai repetir mais”. Isso me impressionou demais. Como nessa relação criam-se mitos e barreiras, mas é um trabalho de equipe. Quando o outro entende o que você tá fazendo. E há uma vontade de que haja essa confluência, e não essa ditadura do ator. Também não é a ditadura da imagem, que aprisiona o ator. [...] Tanto é que no “Fala”, depois que ele entendeu onde era o quadro e até que ponto os braços dele estavam em cena e o gestual dele... É que tem uma coisa na cena do “Fala” que é incrível. É o seguinte: a gente já tinha rodado seis ou sete vezes, eu acho. A cena se desenrola e ele sai de cena, pra depois voltar com o manto. Só que Irandhir fez uma coisa interessante com o manto e que me surpreendeu demais, porque ali foi a única vez que nós fizemos. Quando o *travelling* tá girando, é naquele momento que a gente acelera um pouco, e Irandhir gira o manto ao contrário, então a sensação de velocidade da cena

ganhou muita força, e ele percebeu isso. Ele percebeu quando ele viu a cena toda revisada. Ele fez isso quando revisou a cena. Que lição, aquela cena (Martins *apud* Gouveia, 2016, p. 209-210).

As questões de fragmentação e montagem da performance cinematográfica são questões com as quais atores e atrizes, diretores e diretoras sempre vão precisar lidar. As estratégias desenvolvidas para a criação da *mise en scène* e para a atuação irão variar de acordo com os agentes. No modelo pautado na estimulação através do improviso e da vivência da situação em detrimento do ensaio da cena, que vigora nos laboratórios de criação, o desafio é manter o frescor da liberdade do improviso contínuo da situação para a atuação fragmentada e confinada aos limites do quadro no momento das filmagens.

A descoberta do espaço cênico cinematográfico por atores e atrizes que trabalham dentro do modelo de criação colaborativa é um processo a ser mediado pela direção e pela preparação de elenco, quando houver, no contexto dos laboratórios de criação. Ao mesmo tempo, dialeticamente, a direção e a fotografia ancoram-se nas descobertas oriundas dos processos investigativos no bojo dos laboratórios de investigação, para definir este espaço cênico e construir a *mise en scene*. Segundo a atriz Hermila Guedes, sobre o filme *Era Uma Vez eu, Verônica* (2012), dirigido por Marcelo Gomes:

No teatro você tem um espaço cênico. No set você vai descobrindo esse cenário. Com Hilton Lacerda foi impressionante porque ele não me dizia nada. Ele não diz nada. Ele quer que você entenda a cena. E no roteiro você não encontra muita coisa. Você vai se descobrindo ali: no ensaio, antes de filmar... E só com mais maturidade você consegue lidar melhor com isso. Com essas incertezas e essas descobertas (Guedes *apud* Gouveia, 2016, p. 164).

O imperativo da montagem impacta a atuação de atores e atrizes no cinema, principalmente, de duas maneiras: por um lado, confinando-os aos limites do enquadramento no espaço cênico construído pela direção e fotografia e submetendo-os consequentemente às regras de filmagem

que garantirão a construção da simulação da continuidade espaçotemporal e, por outro lado, instaurando o desafio da interrupção do fluxo afetivo.

O ator tem uma sensação de segurança nos planos-sequência. Essa fragmentação deixa o ator inseguro. É uma herança do teatro. O diretor olha muito o filme pelo filtro da montagem. Sabe que pode pescar algo de uma cena, outra coisa de um outro *take*. O ator não tem noção disso (Tenório *apud* Gouveia, 2016, p. 206).

Amanda Gabriel também comenta sobre o domínio do ator cinematográfico sobre esse “espaço cênico” que, no cinema, é definido pelos limites do quadro e da montagem.

Entender a linguagem de cinema é entender como se navega ali. Porque Irandhir e Hermilla entendem tanto? Eles sabem a lente e a distância em que ela está e o que mostrara no quadro naquela situação. Sabem o tom de voz que precisam usar. Entendem a dinâmica do filme e sabem usar o posicionamento de câmera e o enquadramento em favor do discurso, dos gestos deles. Tem uma cena de *O Som ao Redor* que eles estão na calçada, que Clodoaldo está tenso e o orelhão corta e é Dinho... ele olha o celular e sai de quadro, mas quase... parece um tédio. Ele tem consciência do que é a linguagem do cinema. Saber se colocar nas extremidades do quadro. Ninguém precisa dizer para Hermilla. Se ela sabe que lente é essa e que a câmera está ali. Ela trabalha com o ponto de vista do quadro. Os vetores. Como desenhar o quadro com vetores. Então, com os atores não profissionais, eu me esforço para alimentá-los um pouco dessa riqueza (Gabriel *apud* Gouveia, 2016, p. 154).

No que diz respeito à montagem, o ator e a atriz de cinema devem estar aptos a reencontrar o afeto e as partituras físicas interrompidos ao corte do plano, a fim de construir a curva dramática da narrativa. Os modos e maneiras instaurados pelos *laboratórios de criação* facilitam tanto a compreensão do espaço cênico cinematográfico, uma vez que atores e atrizes participam de sua construção, quanto a recuperação do afeto e da partitura física interrompida pelo corte, uma vez que as longas preparações instituem gatilhos corporais e afetivos para a retomada da atuação.

O ator tem noção da fragmentação de que é um filme, um filme é montado. E isso é muito particular para quem trabalha no cinema. Ele tem que ter noção do valor daquela cena unitária, mas também do valor daquela cena no todo. Da construção de sentido que a montagem agencia (Gabriel *apud* Gouveia, 2016, p. 150).

Acho importante apontar, ao longo deste livro, que, embora singularizemos as experiências, a fim de analisá-las e encontrar semelhanças entre as *práxis* fílmicas, a vida continua diversa. O percurso desta pesquisa apontou uma tendência nos filmes brasileiros das décadas de 2000 e 2010 de incluir, de modo sistemático e programado, atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção cinematográfica. Apontou, ainda, uma predominância nos modos e maneiras dessa preparação: a inversão da prioridade texto/corpo e a instituição dos *laboratórios de criação* pautados no improviso, nos jogos cênicos e na estimulação corpórea que levam, paulatinamente, ao levantamento das cenas, ao encontro das personagens e à instauração de processos mais colaborativos envolvendo toda equipe e elenco na construção da *mise en scene* fílmica. A existência destes fenômenos, documentada em tantos depoimentos e análises de filmes que adotam estes procedimentos, aponta uma convergência que, contudo, não é exaustiva e integral. A vida continua diversa. No cotidiano das realizações fílmicas espalhadas Brasil afora, variam os agentes e as condições de feitura e realização. Há diretores(as) que optam por preparar seus atores e atrizes, há diretores(as) que optam pela contratação de um(a) preparador(a) de elenco e há diretores(as) que seguem modelos mais tradicionais com poucos ensaios anteriores às filmagens e ancorados nas leituras das cenas. A adoção de um ou outro modelo deve responder às necessidades de cada projeto. Lázaro Ramos, em entrevista a este livro, comenta as diferenças entre projetos e processos na sua experiência como ator.

Eu gosto muito de preparação, gosto muito de laboratório, mas acredito também na capacidade de estímulo na hora de fazer a cena. Te digo isso, pelo seguinte, porque *Madame Satã*, o filme pelo qual eu sou mais premiado, eu só ensaiei durante duas

semanas, e tinha ali uma preparação — que era pelo estilo do filme, e isso precisa ser reconhecido — que era feita na hora do set e que foi muito eficiente. O *Tudo Que Aprendemos Juntos*, que é um filme que eu fiz mais recentemente, tinha uma preparação com a Fátima Toledo, durou um mês, e onde a gente não ensaiava exatamente as cenas, mas a gente criava uma relação com aqueles 16 jovens que iam protagonizar o filme junto comigo. Dito isso, eu fico pensando que o tempo da preparação não é exatamente o que vai determinar a qualidade do filme. Eu acho que talvez o diretor preparado para estimular um ator que está disposto a se entregar, às vezes, é mais eficiente do que o tempo que você passa ensaiando. Já vivi essas situações. Não é exatamente este tempo que vai determinar a qualidade do resultado do filme. [...] O que me incomoda é, por exemplo, um filme que precisava necessariamente, pela complexidade da linguagem, por enquadramento de decupagem da direção e da fotografia, filmes de pesquisa de personagem, filmes biográficos etc., filmes de novas linguagens, em que se está descobrindo uma linguagem, e esse filme não tem esse tempo. Aí sim é uma coisa que me incomoda. Porque o tempo era necessário, para amadurecer uma ideia, porque está se inventando alguma coisa, ou porque a narrativa vai ser melhor contada com uma decupagem mais complexa, com um *storyboard* mais complexo, isso é que é o grande atropelo⁷⁵.

Nota-se, no Brasil das últimas duas décadas, a instituição forte da figura do(a) preparador(a) de elenco. A opção pela contratação deste profissional pode corresponder a uma necessidade do projeto, mas pode revelar, também, um desejo da direção em delegar a direção atoral. A tradição de não ensaios que prevaleceu durante todo século XX no cinema brasileiro e a separação dos cursos, tanto de formação livre quanto de graduação, de Cinema e Teatro nos legou gerações de diretores(as) de cinema que precisavam realizar todo o esforço adicional no sentido de abarcar conhecimentos teatrais a fim de dialogarem com seus atores e atrizes. Há, ainda, casos de diretores(as) que se centram em uma direção

⁷⁵ Entrevista cedida por Lázaro Ramos em 2017.

mais técnica e entregam, de bom grado, a direção atoral nas mãos de seus preparadores(as) de elenco. Neste sentido, os dois atores que entrevistei para este livro expõem opiniões bastante francas no que diz respeito à relação com diretores(as) e preparadores(as) e que vão ao encontro de opiniões que escutei, de maneira informal, durante a vida no meio cinematográfico: a de que há diretores(as) que não sabem e/ou não gostam de dirigir atores e atrizes. Não obstante, a maioria dos atores e das atrizes com quem conversei informalmente, também durante a vida, procuram o olhar de seus/suas diretores(as) e esperam ter uma relação com eles para juntos construir a *mise en scène* fílmica.

Em alguns momentos eu sinto que alguns diretores não gostam de ator, não gostam do processo de ensaio, e não gostam de ter uma relação próxima com o ator, e isso cria às vezes a figura do preparador de elenco, e que é muito boa também num determinado aspecto. Mas tem uma hora que chega ali no set, que eu gosto muito de ter uma relação direta com o diretor. E isso sim, para mim, faz diferença. Esse olhar do diretor, que é a sua primeira plateia, e que é o cara com quem você vai dialogar, e para quem você vai se entregar. Talvez o que eu tenha de queixa aqui é justamente desse perfil de diretor que não se relaciona com o seu ator. [...] Mas isso é um lugar muito difícil. Tem uma coisa que a gente não falou. Que é assim, tem gente que não gosta de ator, trabalhar com ator, porque às vezes a gente pode ser chato. Um ator pode ser chato. Mas essa chatice, às vezes, eu vejo muito que vem de um lugar de extrema exposição. Quando você vai para frente de uma câmera, quando você tem uma plateia, mesmo que seja três pessoas numa sala de ensaio, olhando você se expor ali, ainda sem certeza alguma, tentando criar um negócio que nem o diretor sabe e nem você mesmo sabe, tentando agradar alguém que é primeiro o diretor, depois o preparador, depois a plateia. Manter a sua carreira é um lugar de muita fragilidade, e a gente às vezes se defende disso. Eu já me vi assim em vários momentos, é um lugar de uma exposição e de um medo muito grande, as pessoas às vezes desprezam esse fator⁷⁶.

⁷⁶ *Idem.*

A prevalência da figura do(a) preparador(a) de elenco, que começa a ter grande penetração a partir dos anos 2000, pode ser percebida como uma ausência do(a) diretor(a). Dira Paes, em entrevista a este livro, assim o expressa: “Eu acho que agora todo diretor quer um preparador, se puder ter. Salvo a velha guarda da Portela, que trabalham muito bem sem preparador, como Cláudio Assis”⁷⁷.

Atores/atrizes e diretores/diretoras em atividade há muitos anos percebem com mais clareza as mudanças na relação entre direção e atuação trazidas pela tecnologia. Nas décadas de 1970 e 1980, por exemplo, era comum que os filmes fossem dublados. A existência no mercado brasileiro de poucas câmeras *blimpadas*⁷⁸ e seu alto custo faziam com que os/as diretores(as) preferissem gravar um som guia durante a captação de imagens e finalizar o som em estúdio de dublagem e finalização. A captação não direta de som permitia que os/as diretores(as) dessem instruções a atores e atrizes durante as filmagens. Glauber Rocha era famoso por ficar nos limites do quadro gritando direções para seus atores e atrizes, por exemplo. Durante a década de 1990, no período da *Retomada*, as dublagens de filmes brasileiros caíram em desuso, colocando, portanto, toda a equipe em situação de silêncio no set. Assim sendo, as instruções de diretores(as) a atores e atrizes passaram a se concentrar nos momentos anteriores à captação.

Durante a década de 1990, ainda, era comum que se filmasse com câmeras 35 mm ou 16 mm sem o auxílio do chamado *Video Assist*. O *Video Assist* é um sistema de monitoramento que se tornou popular e vigora ainda hoje na era digital. Em seus primórdios, esse monitoramento consistia em

⁷⁷ Entrevista cedida por Dira Paes em 2017.

⁷⁸ Câmera *blimpada* é a câmera cujo mecanismo de gravação está protegido por um *blimpe*, reduzindo o ruído do mecanismo de gravação da câmera e permitindo a gravação concomitante do som direto. Hoje em dia o termo caiu em desuso e já não faz mais sentido a partir do advento das modernas câmeras digitais que, além de silenciosas, propiciam a gravação do som direto já na câmera. Quando as filmagens eram feitas em película, contudo, havia a necessidade de *blimpar* a câmera com a finalidade de anular o ruído proveniente do mecanismo de filmagem da própria câmera, permitindo, assim, a captação do som direto.

uma pequena câmera de vídeo acoplada em uma angulação praticamente idêntica à lente da câmera cinematográfica, simulando assim sua perspectiva, e conectada a uma pequena televisão ou tela, o que permitia que o diretor ou a diretora pudesse assistir em tempo real o que estava filmando. Até então, só quem via o plano enquadrado era o diretor de fotografia ou o *cameraman*. Ao diretor ou à diretora restava postar-se o mais próximo possível da câmera e assistir à atuação “ao vivo” e fora do quadro, quase como se estivesse dirigindo uma cena teatral. A necessidade de postar-se próximo(a) à cena e a ausência de um monitoramento que fixasse em tempo real os limites do quadro garantia o olhar do diretor ou da diretora sempre fixado(a) nos atores e nas atrizes. O *Video Assist* também acaba por colocar diretores e diretoras mais sentados(as), permitindo a presença de uma mesinha portátil que apoia a tela de monitoramento. Isso terminou por afastar o diretor ou a diretora da cena e, aos poucos, ficou comum que a direção delegasse os clássicos comandos de “ação” e “corta” à Assistência de Direção. O advento das câmeras digitais consolida essa situação. Dira Paes, atriz do cinema nacional desde 1985, em entrevista a este livro, narra esse processo de distanciamento:

Eu percebi muita diferença com o *Video Assist*. O *Video Assist* nos afastou muito da equipe, e do diretor. Eu tenho muita agonia de ouvir “ação” da boca do assistente. O “ação” vinha da alma do diretor. O diretor agora não fala mais “ação”, é o assistente. Pequenas mudanças que nós somos automatizados, então o diretor fica lá na cabine: “Vamos fazer outra”... Muita gente corre para assistir, eu não gosto de assistir porque você para uma coisa para ir assistir, isso também tá mudando. Não tão mais fazendo isso de deixar... eu sinto que o diretor, ele meio que delegou os atores, não a maioria, mas eu sinto⁷⁹.

A partir da segunda metade da década de 1990, mas, sobretudo, a partir dos anos 2000, a figura do(a) preparador(a) de elenco começa a se estabelecer de modo mais permanente no cinema brasileiro. A chegada

⁷⁹ Entrevista cedida por Dira Paes em 2017.

do(a) preparador(a) de elenco pode ser sentida por alguns atores e atrizes como a “partida” do(a) diretor(a). Dira Paes comenta:

E ali, por exemplo, em *Corisco* e *Dadá*, nessa retomada do cinema brasileiro, a gente foi na contramão, porque era uma retomada e uma época que não era muito charmoso fazer o filme. Na retomada, depois do sucesso da retomada, é que os atores começaram a querer fazer cinema, os atores famosos. Mas, de certa maneira, o cinema tinha o seu *casting*, tinha o seu elenco, e eu senti que começa ali um processo de preparação, onde o preparador, ele dita as regras, no sentido que eu vou dizer, se apropriando um pouco do que o teatro faz com a gente naturalmente, que, assim, é uma destruição do seu ego, é muito, no teatro não dá para começar a fazer teatro sem zerar o seu ego e começar do zero. No cinema eu não tinha visto isso ainda, o diretor vai se afastando do ator, o preparador se aproxima, o diretor começa a ter *video assist*, essa distância fica maior ainda, e o preparador vira uma referência se está bom ou se está ruim⁸⁰.

E ainda:

O que você tem entre a retomada e ali 2004 até [...] vamos dizer, 10 anos de retomada, você tem os diretores confiando muito nos seus atores. Porque as preparações ou eram para habilidades específicas, mas elas não eram especificamente o tom, o caminho. Também não tinha essa coisa que a gente tem hoje, que o preparador ele não prepara só a mim né, ele prepara o conjunto, então ele vai dando os limites. Confesso para você que é quase como você... de certa maneira, incomoda um pouco, porque você perde muito da sua autoria, e da sua autonomia. Você já tem um crivo de qualidade, de qualidade não, de vertente... Antes de chegar no diretor. Esse caminho pode ser um caminho da perdição também. Da perda da autenticidade, da espontaneidade, do *insight*, o medo de dar um *insight* cênico e aquilo fugir das balizas⁸¹.

⁸⁰ *Idem.*

⁸¹ *Idem.*

A mediação do(a) preparador(a) de elenco pode ser percebida como algo positivo e agregador, como nos depoimentos de parágrafos anteriores da atriz Hermila Guedes e do ator Albert Tenório, por exemplo, relatando suas experiências com Fatima Toledo e Amanda Gabriel, respectivamente. Entretanto, a diversidade de contextos e agentes da realização fílmica nacional provê relatos de experiências igualmente diversos. Dira Paes, em entrevista a este livro, aponta que a preparação de elenco pode acabar usurpando a função da direção e que, nesse caso, a experiência pode ser negativa.

A partir dali eu começo a conviver com a realidade de ter um preparador. A partir de 2005, isso vira uma instituição, para mim né, não que isso já não tenha... E o preparador acaba sendo aquele que tem o contato que eu falo assim, com o cristalzinho. Não todos os diretores, os diretores mais sagazes, é difícil fazer comparação, porque isso não quer dizer que vai ser de qualidade, tem a ver com o seu prazer de processo, de certa maneira, o preparador tem um contato com o seu cristalzinho, é ele que tem, e eu acho tão bom quando é o diretor que tem esse contato com o cristalzinho. Agora um preparador, quando você está falando de um elenco, ele realmente assume funções muito nobres. E de certa forma algumas experiências são ótimas para não se repetir nunca mais⁸².

A partir da década de 2010, a figura do(a) preparador(a) de elenco passa a tornar-se muito recorrente. Sobre isso, comenta Lázaro Ramos em entrevista a este livro:

Eu acho que agora apareceu um monte de gente que se diz preparador, e nunca subiu num palco e nunca atuou. E começa a “falar de orelhada”. É um princípio que eu acho esquisito, eu acho que o trabalho do ator passa também pela vivência do palco, pela vivência de decorar um texto, pela vivência de interpretar um texto, pela vivência de compreender o seu corpo enquanto representação de outras figuras para contar uma história. Essa figura se multiplicou muito e eu acho que a gente precisa repensar⁸³.

⁸² *Idem*.

⁸³ Entrevista cedida por Dira Paes em 2017.

O que pretendo enfatizar aqui é, justamente, essa diversidade de contextos, experiências e afetações. A preparação atoral, quer seja ela conduzida pelo(a) preparador(a) de elenco, pelos próprios atores e atrizes ou pela direção, poderá ser percebida como agregadora ou desagregadora, a depender dos modos de sua condução e das necessidades de cada projeto. Sobre isso, comenta o próprio Lázaro Ramos:

Mas sou uma pessoa que gosta muito de preparação. As duas experiências, por exemplo, que tive com a Fátima Toledo foram muito boas. O *Cidade Baixa* e o *Tudo Que Aprendemos Juntos* foram trabalhos inesquecíveis que me transformaram como ator. Não foram trabalhos de preparação apenas para o filme, mas para a vida. Eu entendi a minha profissão num outro lugar. Eu, como ator, que já trabalho há muito tempo, consegui renovar o meu repertório de pensamentos dos meus mecanismos de trabalho, seja fisicamente, seja na maneira de abordar um texto, seja na maneira de me entregar para determinados trabalhos, criar uma relação de confiança, e seja na maneira de me aproximar de um personagem que eu não conhecia tão bem⁸⁴.

Podemos nos questionar, ainda, sobre a natureza da relação entre preparadores(as), diretores(as), atores e atrizes. Os depoimentos e testemunhos amalhados em nossa revisão de literatura e coleta de dados apontam que é importante que se defina com clareza a função de cada agente, bem como a extensão de suas atividades. O mais comum é que preparadores(as) de elenco, quando recrutados(as) pelo filme, atuem durante o período de pré-produção, conduzindo o elenco em sua preparação juntamente com a direção, que pode frequentar, mais ou menos, os processos preparatórios. Nesse caso, o(a) preparador(a) trabalha os estímulos corporais, os improvisos, constrói as partituras físicas e afetivas, levanta as cenas e estabelece ferramentas para que atores e atrizes possam acessar o que foi trabalhado durante a preparação no momento das filmagens, quando o preparador ou a preparadora já não

⁸⁴ *Idem.*

estará mais presente. Esse é um método bastante comum de trabalho, no qual a figura do(a) preparador(a) de elenco está associada à pré-produção e, durante as filmagens, a direção assume sozinha a condução da atuação. O diretor Hilton Lacerda comenta seu método de trabalho:

Eu sou muito avesso, assim, eu não acredito em preparador de elenco dentro do set. Amanda trabalhou até uma semana antes e, depois, ela não estava mais no set. Eu não acho bom, acho que cria uma insegurança no ator, que para mim não interessa. Acho invasivo demais. Mas aí você tem aqueles atores que foram levados por um caminho que talvez você utilize ou não. Mas eles precisavam ser preparados. Eu estou falando de uma cultura cinematográfica em que a gente não tem essa preparação pra ator. Eu acho que a gente tem uma prática muito rasa de como trabalhar em cinema. E isso não exige um tipo de interpretação. Eu posso ter uma interpretação completamente teatral. Tem aquele curta, *A visita*, que é completamente teatral. E essa era a ideia. Você vai ver um filme como *Coração de Cristal*, de Herzog, e os atores estão hipnotizados, então, isso vai depender do que você quer. Para onde você está levando a sua narrativa? Mas no *Tatuagem*, especificamente, me interessava essa coloquialidade e essa coisa meio revista, meio conversando e dialogando (Lacerda *apud* Gouveia, 2016, p. 171-172).

Existem casos, contudo, nos quais o preparador ou a preparadora de elenco é convidado(a) a permanecer no set durante as filmagens. Em ambos os casos, é muito importante estabelecer claramente a natureza da relação entre preparação, direção e atuação. Sobre isso, Amanda Gabriel, em entrevista a este livro, quando perguntada se está presente durante as filmagens, responde:

Em vários filmes. Mas é isso, quando eu fico no set, inclusive, quando eu fico, eu comunico para os atores isso. Muitas vezes isso já é acertado antes. Na grande maioria das vezes, é um convite feito durante o processo da preparação, quando essa relação com o diretor se torna uma coisa muito orgânica. E aí é sempre muito natural que esses diretores digam, vem comigo pro set,

porque a gente tá pensando nisso junto e eu quero manter essa interlocução. E aí eu digo para os atores sempre assim, então, eu tô no set, mas eu não sou mais de vocês no set, eu sou do diretor. E é engraçado, primeira cena, e vai dirigir: “por que você não fala mais com a gente?”. Eu digo: “eu falo, eu to aqui pensando só em vocês”. Porque muda né, no set é claro que muda, quando eu vejo uma coisa, eu já levo pro diretor, e ele que leva e traz, quando ele me diz, vai lá e fala isso⁸⁵.

Para além das questões artísticas e de criação, considero importante atentarmos, também, para as questões laborais envolvendo o surgimento, ainda tão recente, da função de preparador ou preparadora de elenco no cinema nacional. Neste livro, falo sobre a atuação cinematográfica no cinema brasileiro contemporâneo e, especialmente, sobre as mudanças no entendimento do trabalho atoral nas duas primeiras décadas do século XXI em comparação com as décadas anteriores, no final do século XX. O percurso desta pesquisa, no entanto, foi me apontando a importância do entendimento colaborativo na criação da *mise en scene* fílmica e nas relações de trabalho no bojo das equipes de realização fílmica, incluindo aí também o elenco no cinema nacional dos anos 2000 e 2010. Assim sendo, compreendo que o resultado de um filme, a obra enquanto produto final acabado, não se separa dos processos de sua feitura ou dos contextos políticos, sociais, regionais ou mercadológicos nos quais está inserida. Isso posto, percebo, durante a minha coleta de dados, nas muitas conversas que tive ao longo desta pesquisa e na experiência de vinte anos dedicados à realização fílmica, ao estudo e ao ensino do cinema, que a função do preparador ou da preparadora de elenco ainda se encontra numa espécie de limbo: em um momento incensada e louvada, no outro, relegada a um modo peculiar de ostracismo. Por um lado, percebida como prevalente figura que impregna a maior parte das experiências de realização, por outro lado, invisível, não creditada, sem previsão nos sindicatos, pouco valorizada.

⁸⁵ Entrevista cedida por Amanda Gabriel em 2017.

Fiquei impactada, durante a pesquisa, em perceber como era trabalhoso encontrar na internet informações sobre as preparações de elenco nos filmes. Não foram poucas as vezes em que fui obrigada a ir aos filmes em si e procurar os nomes de preparadores(as) de elenco nos créditos finais. Nas inúmeras matérias de jornais e revistas, nos sites de divulgação dos filmes ou em artigos e trabalhos acadêmicos simplesmente a função inexistia. Questiono-me sobre as razões dessa invisibilidade. Questionei também meus entrevistados. Dira Paes sugere que essa invisibilidade pode estar relacionada a uma transferência de função, que, originalmente, seria da direção, e da qual ela não deseja desatrelar-se.

Eu acho, Virgínia, que esses preparadores, quando tem... acho que você não acha, porque tem muitos diretores que se constroem um pouco de usar, de ter essa presença de alguém, que na verdade fez um trabalho que era um trabalho muito voltado para esse diretor, geralmente esse diretor estava assessorado por pessoas que iam fazer preparação corporal, e não uma preparação intelectual do trabalho. E tem muita gente também hoje em dia que já se sente confortável, é o contrário, impõe ao diretor o preparador. Eu gosto mais da minha relação com a direção, e acho que o preparador é um condutor do seu talento de alguma maneira. Agora, é muito difícil, e gosto da ideia dessa pessoa quando a gente vai para o conjunto, quando vai todo mundo para a cena. Agora, individualmente, o grande preparador, ele não interfere na autenticidade da sua criação, ele deixa o ator voar. E o que a gente vê é que hoje em dia, em alguns trabalhos, a insegurança é tão grande do diretor em relação às cenas que ele se abstém da direção cênica, eles acabam absorvendo uma direção técnica⁸⁶.

Lázaro Ramos segue um raciocínio semelhante, aprofundando ainda um pouco mais a relação entre os agentes e as imagens associadas às funções que supostamente realizam:

⁸⁶ Entrevista cedida por Dira Paes em 2017.

Eu acho que a invisibilização do preparador, eu acho que vem porque ela tem dois nós aí. A relação do preparador com o diretor, quando essas relações se misturam, e quando o diretor se acha invisibilizado por alguém estar fazendo esse trabalho. Talvez venha daí, estou aqui tentando raciocinar com você. Assim como o ator também acha que às vezes ter um preparador significa que ele não fez o trabalho dele, acho que pode vir daí, e porque às vezes é uma relação de muito conflito. Essa relação com o preparador, ela não é fácil. Até onde ela vai tirar a autonomia do ator? Até onde ela vai tirar a opinião do ator? Até onde ela vai tirar a autonomia da decupagem que o diretor quer fazer? Não é uma relação tão simples assim, é uma relação que tem dedos⁸⁷.

Amanda Gabriel, preparadora de elenco de filmes como *Tatuagem* (2013), *O Som ao Redor* (2012), *Aquarius* (2016), *Bacurau* (2019) e *Amor, Plástico e Barulho* (2015), aponta outros caminhos de reflexão: uma profissão ainda pouco regulada e de limites ainda pouco definidos pode sofrer mais facilmente de invisibilização:

Mas é difícil, assim. Sempre tem uma época do ano que eu digo: acho que esse ano não vai ter nenhum, vou mudar de profissão (risos). Deixa isso pra lá, essa teimosia de fazer cinema. Fazendo isso que não existe nem o sindicato, a categoria. Fechar chachê é horrível né. Eu tenho que brigar pra alguém me encaixar em alguma faixa, porque os produtores não sabem a faixa, porque não tem um sindicato⁸⁸.

Gabriel traz, ainda, outra reflexão que, como pesquisadora, considero fundamental: a instituição da preparação atoral enquanto direito laboral. Ela comenta sobre a possibilidade de atores e atrizes se prepararem:

⁸⁷ Entrevista cedida por Lázaro Ramos em 2017.

⁸⁸ Entrevista cedida por Amanda Gabriel em 2017.

Às vezes é uma semana! Se der tempo de estar uma semana full-time com os seus atores. Ou pelo menos deixa os seus atores estarem juntos, mesmo que não tenha ninguém olhando por eles, mas deixa eles se conhecerem, é muito solitário o processo de criação, é muito solitário o processo de criação do ator. [...] Poderem se preparar. É, eu falo isso, não é necessário o preparador, é uma figura que pode existir ou não, mas a preparação, não. A preparação acho que é uma questão, é uma batalha, é um direito. E pago. A equipe inteira recebe pela pré. E com o preparador, é engraçado, eu já escutei esse argumento, faz um tempo que eu não escuto, mas já escutei muito, que era assim: “olha, essa semana que você tá pedindo, ela tá acima do que a gente tá pagando porque, durante a pré, a gente tá pagando uma semana menor”. Mas eu falei: “o meu trabalho é na pré. Eu tenho 4 semanas de trabalho contigo, eu não tenho 15, eu não vou pro set. Essa discussão que você tá tendo comigo não dá pra ter. Eu não estou em pré, esse é o meu trabalho”. [...] E aí hoje o que eu penso é assim: por um lado, eu acho que fazer a preparação é uma conquista de trabalho, para você poder ter seu trabalho, ter tempo de realizá-lo. Porque você já estaria trabalhando sozinho, sem receber por aquilo, porque todo o ator trabalha antes dos filmes. Só que agora ele pode trabalhar junto com os colegas de cena dele⁸⁹.

Além de ser um direito, Amanda Gabriel aponta que a preparação atoral é cada vez mais adotada pelos filmes porque potencializa a produção no sentido de sua economia e de seu andamento. Isso é uma coisa que percebi desde o início nas minhas experiências como diretora e assistente de direção, e era um dos argumentos que utilizava para convencer meus produtores e produtoras dos benefícios do ensaio: “Você vai ver como meu set é rápido!”, prometia eu a eles(as), decidida. Um elenco preparado e uma equipe envolvida na criação e ciente dos planejamentos resulta num set rápido, econômico e onde todos e todas estão preparados(as) para reagir rapidamente aos imprevistos.

⁸⁹ *Idem.*

Tem o fato de ser um direito, o fato de dar uma uniformidade àquele elenco. [...] A preparação funciona como um momento em que ator e diretor vão descobrir como se comunicar. O Renato Ferracini fala muito isso, que existem metáforas de trabalho, e aí eu acho isso incrível, porque cada filme, ao conversar sobre aquelas histórias, sobre aqueles processos, sobre aqueles personagens, naturalmente vão se criando nomenclaturas. Isso gera uma comunicação em que em um determinado momento você fala uma coisa e chega muito mais rápido na hora do set. Você vai chegar no set com um diretor que não tá precisando explicar mil coisas para aquele ator, ele vai dizer uma ou duas palavras que o ator vai resgatar e lembrar porque aquilo já aconteceu e já foi acessado em algum momento. Então eu acho que também é um momento de se conhecer. E a quinta coisa que eu acho que é o porquê se tem feito é porque é ótimo para a produção, porque é barato, porque caro é tempo de set. E você chegar num set com um ator e um diretor que sabem se comunicar; não é sabem o que querem fazer, porque aquela cena não está pronta. O objetivo da preparação não é deixar as cenas prontas, é deixar as pessoas prontas pro que vier acontecer. Se aquelas pessoas estão prontas, se aquele diretor e aquele ator às vezes só se olham e se entendem, seu tempo de set vai render de um jeito, você não vai ter que parar para ter uma conversa de meia hora porque o ator não sabe o que é que tá fazendo naquela cena. Ou porque ele teve uma ideia que o diretor naquela loucura não tem tempo de processar. Então, eu acho que a quinta função é poupar dinheiro do set. Então, por que é que se tem feito? Não é só porque é bom e os atores ficam bem. É porque a produção entendeu que poupa dinheiro, que vale a pena, que é bom para o filme⁹⁰.

Assim, esmiuçando os modos e maneiras da preparação atoral nas primeiras duas décadas do século XXI, espero ter contribuído com algumas reflexões a respeito das transformações laborais, relacionais e criativas que a inclusão, sistemática e programada, de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da fase de pré-produção trouxeram para a *práxis* fílmica.

⁹⁰ *Idem.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Acho útil, como forma de introduzir essas considerações finais, lançar um breve olhar para os capítulos que compõem este livro, a fim de não apenas refrescar a memória do leitor e da leitora, fornecendo uma breve análise retrospectiva dos assuntos tratados, mas, também, como forma de explicitar a linha de raciocínio que conduz este livro e perpassa os assuntos e análises trazidos nos capítulos.

Isto posto, procedamos aos capítulos. No capítulo 1, falo sobre os anos de minha formação em Vitória/ES, principalmente no final dos anos 1990 e começo dos anos 2000. Esse capítulo, além de trazer a minha história e, assim, contextualizar o lugar de onde eu falo, analiso e observo, tem a intenção de lançar um breve olhar para as conjunturas daquele momento no Brasil: a deficiência da formação em audiovisual (tanto em cursos livres quanto em cursos de graduação) na década de 1990 e no começo dos anos 2000 — e a evolução para o cenário atual, que progride de apenas quatro cursos de graduação de cinema/audiovisual em 1996 para quarenta e seis cursos em 2019 espalhados pelo país —; a importância da mobilização da classe cinematográfica no momento conhecido como *Retomada do Cinema Brasileiro* na construção e/ou consolidação dos cinemas regionais; e a importância das ABD&C e das leis municipais e estaduais de incentivo no estabelecimento desses novos polos cinematográficos e no esforço de regionalização do cinema nacional.

No capítulo 2, trago a minha trajetória como realizadora, pesquisadora e docente, afim, novamente, de estabelecer o lugar de onde falo, observo e analiso. Procuro, através da reconstituição das minhas memórias, recompor, ainda que fugazmente, as experiências vividas que motivaram as perguntas, ao longo do meu caminho, e ensinaram essa

investigação. Procuo, também, pensar as estratégias que utilizei para sanar os problemas que fui encontrando e sua relação com os contextos mais amplos do cinema nacional.

No capítulo 3, introduzo, ainda que brevemente, as questões de tensão entre verdade e ficção que permeiam o fazer cinematográfico, reflito sobre a predominância de uma intenção realista nos cinemas forjados no bojo do século XX e sobre como isso configura certos dispositivos de apagamento dos vestígios de produção que tem o objetivo de selar o pacto de leitura das imagens e construir com o espectador a *suspensão da descrença*⁹¹. Essa reflexão tem o objetivo de introduzir, ainda que brevíssimamente, a prevalência do apagamento dos vestígios de produção no cinema, que acabou por configurar e moldar os modos e maneiras da própria produção. Esse capítulo introduz, ainda, os conceitos de fotogenia, arquétipo, tipo e *star system*. O conceito de *star system* será especialmente importante para pensarmos algumas das relações entre atuação e mercado cinematográfico nos capítulos 4 e 5.

Nos capítulos 4 e 5, trago um pouco do contexto social e mercadológico do cinema brasileiro produzido entre as décadas de 1930 a 1990, a fim de refletir sobre o tipo de imagens que eram produzidas e sobre como o trabalho de atores e atrizes compunha essas construções narrativas e estéticas ao mesmo tempo que se relacionava dialeticamente com o contexto social no qual estavam inseridas as relações laborais. Partindo das tentativas de construção de um cinema nacional calcado no “sistema de estúdios” (*studio system*) nas décadas de 1930 e 1940; passando pela aventura do *Cinema Engajado* das décadas 1950 e 1960; pelo frenesi de uma produção rápida e que rendesse ingressos no cinema, dos anos marcados pela Embrafilme nas décadas de 1970 e 1980; até os anos de

⁹¹ O termo *suspensão da descrença* “foi apresentado pela primeira vez por Samuel Coleridge, no século XIX, no prefácio da segunda edição do livro *Baladas Líricas* (1802/1984). Neste sentido atribuído pelo autor, a suspensão voluntária da descrença estaria vinculada a uma fé poética, cuja participação imaginativa se fazia presente” (Oliveira; Silva, 2014, p. 152). O termo, usado desde então à exaustão, refere-se à construção de um pacto de leitura entre leitor e autor no qual o primeiro suspende a descrença nos fatos narrados pelo segundo e aceita a imersão nas situações por ele propostas.

morte de ressurreição do cinema brasileiro na década de 1990, procuro refletir sobre os caminhos que conduziram o nosso cinema, suas relações laborais, suas relações com o público, o mercado e com a própria atuação cinematográfica.

No capítulo 6, apresento um pouco da história da atuação performada por atores e atrizes sem experiência ou formação prévia no cinema brasileiro do século XX e início do século XXI, a fim de refletir sobre as maneiras como essas atuações e suas demandas, específicas, por um tipo de treinamento que contemplasse atores e atrizes neófitos nas questões narrativas, dramáticas e nos meandros do funcionamento da realização fílmica, podem ter influenciado os modos e maneiras da inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios de pré-produção no cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI.

No capítulo 7, falo, especificamente, do objeto primeiro deste livro: a inclusão sistemática e programada de atores e atrizes nos processos preparatórios de pré-produção no cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI e seus desdobramentos nas relações laborais e na construção da *mise en scène* fílmica. Valho-me dos conceitos de *work in progress*, *redes colaborativas de criação* e *laboratórios de criação*, trazidos, neste livro, principalmente, por Walmeri Ribeiro (2014), como um guia que conduz o raciocínio e atravessa os muitos depoimentos de atores/atrizes, diretores/diretoras, preparadores/preparadoras de elenco e demais membros da equipe, coletados primariamente por mim ou secundariamente na mídia e nos trabalhos das pesquisadoras que me precederam. Tento trazer um panorama do cenário contemporâneo da atuação cinematográfica brasileira pensada nos moldes dos *laboratórios de criação*, buscando caracterizar os modos de sua existência nas *práxis* fílmicas, sem, contudo, deixar de registrar que, apesar de esse modelo colaborativo estar em evidência e influenciar, potencialmente, outros modos de realização fílmica, a vida continua diversa e, na prática cotidiana, múltiplos modos coexistem e se influenciam mutuamente.

No decorrer deste livro, procurei refletir sobre as múltiplas tentativas de construção de um *star system* cinematográfico brasileiro ao longo da

história do cinema nacional. A construção de um *star system*, bem como as escolhas de elenco e as relações de trabalho/criação desse elenco dentro da realização fílmica, estão intimamente relacionadas às questões de mercado, às condições de produção e ao modelo de cinema que se pretende produzir. A seleção do elenco e as relações de trabalho que lhe são oferecidas configuram as imagens e os “tipos” característicos ou predominantes em cada fase de nossa cinematografia: o jeca, o malandro, a mocinha, as vedetes e as estrelas musicais dos anos 1930 e 1940; o(a) sertanejo(a), o(a) operário(a), o(a) imigrante e os(as) cangaceiros(as) das décadas de 1950 e 1960; as mulheres objetificadas e “liberadas” das décadas de 1970 e 1980; e a multiplicidade de “tipos” que se vê a partir dos anos 1990. Espero ter tido sucesso em traçar algumas das relações entre cinema, mercado, relações de trabalho e *star system* e ter contribuído para problematizar, ainda que não exaustivamente, estas questões. Acredito, contudo, ser um assunto que mereça investigações mais profundas em futuras empreitadas de minha parte ou de outros(as) pesquisadores(as) que me sucedam, não somente esmiuçando e aprofundando as questões por mim aqui levantadas, mas, também, continuando de onde parei, ou seja, das duas primeiras décadas do século XXI em diante.

Acredito que haja indícios, atualmente (início da terceira década do século XXI), de construções de *star systems*, em andamento, vinculadas à internet, às plataformas de vídeo online e às redes sociais. Conversei, em entrevista para este livro, com o ator Augusto Madeira sobre a série *Ninguém tá Olhando* (2019), uma coprodução Netflix/Gullane filmes, na qual ele trabalhou como ator e preparador de elenco, sobre a presença de atores e atrizes que atuam, também, como *youtubers* e *digital influencers*:

VIRGÍNIA JORGE: Deixa eu te fazer mais uma perguntinha, eu reparei que tem muita gente de internet né, tem o Victor, tem a Kéfera, você sabe alguma coisa desse convite, e dessa geração de internet? Eu reparei uma similaridade, talvez até por conta da presença da Júlia, com umas coisas do Porta também. Fiquei pensando até que tinha um pouco a ver com isso porque as coisas do Porta eram colaborativas.

AUGUSTO MADEIRA: [...] tem a ver com a Netflix, é uma multinacional, né, ela tá interessada em enfim... você tem que provar pra ela que tem pessoas que são *digital influencers*, que tem seguidores. A Kéfera é praticamente um mito, e ela também é atriz, faz umas coisas. O Victor trabalhou no Parafernália, que era um canal de humor, tem um canal no YouTube também que ele fala com 300 mil pessoas, aí tem o Leandro Ramos que é do Choque de Cultura, que é um fenômeno da internet, a Júlia que surgiu pro mundo no Porta dos Fundos e hoje em dia faz muita coisa por aí. Então, você embasa esse elenco e isso vai ter capilaridade. [...] Isso quando estreiar vai ter de cara uma entrada em muitos lugares, para além da Netflix ter acesso, tem que ter um chamariz qualquer. [...] Eu tenho recebido muitos retornos de muitos tipos de pessoas, de público e tal. A gente nem sabe que alcança e chega, e as pessoas têm feito questão de dar um retorno. Mas eu acho que na primeira instância é sim a visibilidade que essas pessoas geram. [...] Hoje em dia, muito mais importante do que uma crítica no jornal, uma foto na revista ou até mesmo que um programa na televisão, são as redes sociais, a internet. É um negócio realmente muito rápido, como a Netflix também é muito rápido, você lança uma série simultaneamente em 190 países. Você estreou num dia, dois dias depois tem uma pessoa de Macau te escrevendo, falando assim “irmão, que legal”. Ao mesmo tempo, tem uma pessoa do Chile, uma de Chicago e uma da Holanda, sabe? E já tem uma pessoa na Alemanha de *cosplay* vestido de Angelus. E aí já tem *fan art* que são milhões de pessoas fazendo desenhos, inspirações, se baseando. É um negócio assim muito rápido. Então, você também precisa ter essa agilidade. O Dani (Daniel Rezende)⁹² mesmo virou um blogueirinho. O Dani é o dia inteiro postando coisa, fazendo *story*. Ele teve que virar isso⁹³.

Assim sendo, hipotetizo que esteja se criando uma relação importante entre internet e *star system* audiovisual e acredito que esse possa ser um

⁹² Daniel Rezende é o diretor de *Ninguém tá Olhando* (2019), uma coprodução Globo filmes e Netflix.

⁹³ Entrevista cedida por Augusto Madeira em 2019.

ponto de partida interessante para pesquisadores e pesquisadoras que me sucedam na investigação da construção de *star systems* cinematográficos e audiovisuais brasileiros no século XXI.

Nos capítulos 6 e 7, falo, respectivamente, da utilização de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia no cinema brasileiro do século XX e início do XXI e da inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção no cinema brasileiro das duas primeiras décadas do século XXI, bem como de seus desdobramentos no que diz respeito à *criação colaborativa*, à criação da *mise en scène* fílmica e às relações de trabalho. Acredito ter demonstrado, ainda que não exaustivamente, as relações entre o recrutamento de atores e atrizes sem experiência ou formação prévia no cinema brasileiro do século XX e XXI e os modos e maneiras da preparação atoral e da *criação colaborativa* existente no cinema brasileiro dos anos 2000 e 2010. Ainda que os indícios sejam incipientes para se estabelecer de forma definitiva uma relação causal primária entre ambos os eventos, devido à complexidade dos processos sociais, criativos, econômicos e políticos envolvidos, as semelhanças entre os modos e maneiras da preparação atoral em ambas as situações supracitadas são patentes e estão demonstradas ao longo desses capítulos.

Com relação à inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção fílmica no cinema brasileiro dos anos 2000 e 2010, acredito ter demonstrado a prevalência dessa inclusão, seja ela por meio do auxílio de um(a) preparador(a) de elenco, pelos próprios atores e atrizes ou conduzida pela direção. Creio, ainda, ter demonstrado que, apesar de os meios da preparação atoral variarem de acordo com as necessidades do projeto e os entendimentos da direção, há uma relevante incidência das formas colaborativas de criação, marcadamente, durante as etapas de pré-produção e filmagens no cinema brasileiro dos anos 2000 e 2010. Os modos e maneiras dessa *criação colaborativa* incluem: o envolvimento da equipe e do elenco nos processos preparatórios característicos da pré-produção e a inversão da prioridade texto/corpo, priorizando uma criação corpórea, intuitiva, aberta aos devires e calcada na improvisação e nos jogos cênicos, em detrimento da perspectiva textocêntrica mais comum até o final da década de 1990.

Embora acredite ter me aprofundado na descrição e caracterização dos modos e maneiras da preparação atoral do cinema brasileiro das primeiras duas décadas do século XXI, a criação fílmica é um processo multifatorial e que oscila ao sabor das demais mudanças sociais, políticas, econômicas, culturais e criativas envolvidas. Além disso, a inclusão de atores e atrizes nos processos preparatórios característicos da pré-produção fílmica no cinema brasileiro constitui-se em um objeto de pesquisa ainda pouco investigado. Apesar de ter podido contar com o excelente trabalho de dissertações de mestrado e teses doutorais de pesquisadoras que me precedem na investigação desse tema — quais sejam: Nikita Paula (2001), Adriana Santos Vasconcelos (2010), Walmeri Ribeiro (2014) e Maria Alice Lucena de Gouveia (2016) —, acredito que ainda haja muito espaço para aprofundar as investigações a respeito do tema, bem como a coleta de dados primários através dos depoimentos de equipes e elencos, tanto das duas primeiras décadas do século XXI quanto das que ainda estão por vir.

Além disso, as drásticas transformações⁹⁴ nos cenários político, social, cultural e econômico brasileiros, instauradas a partir de 2016, por ocasião do *impeachment* da então presidenta da república Dilma Rousseff, e aprofundadas com a eleição de Jair Bolsonaro para presidência da república e sua posse em 2019, estabeleceram uma ruptura nas políticas públicas até então existentes, anunciando o possível fim do ciclo iniciado com o período da *Retomada* (meados da década de 1990) e gerando novos cenários a partir da década de 2020 que recém inicia. Assim sendo, é relevante que mais pesquisadores e pesquisadoras se debruçam sobre o tema, conseguindo, então, traçar paralelos entre os modos e maneiras da preparação atoral das duas primeiras décadas do século XXI e das décadas vindouras.

⁹⁴ Na minha tese de doutorado que deu origem a este livro, homônimo, há um capítulo (9) no qual trago alguns testemunhos dessas drásticas transformações nas políticas públicas destinadas ao audiovisual brasileiro nos anos 2018 e 2019, por meio de diversas matérias jornalísticas.

ANEXO

FACULDADES DE CINEMA E AUDIOVISUAL NO BRASIL

| NOME | CURSO | ANO FUNDADAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|---|--------------------------|----------------|-------------|------------|-----------|----|--|
| Centro Universitário Instituto de Educação Superior de Brasília (fesb-DF) | Cinema e Mídias Digitais | 2007 | Bacharelado | Privada | Brasília | DF | Não |
| Centro Universitário Jorge Amado (Unijorge) | Cinema e Audiovisual | 2018 | Bacharelado | Privada | Salvador | BA | Produção e direção de elenco |
| Centro Universitário Monte Serrat (Unimonte) | Cinema e Audiovisual | 2010 | Bacharelado | Privada | Santos | SP | Não |
| Centro Universitário Nossa Senhora do Patrocínio (Ceunsp) | Cinema | 2007 | Bacharelado | Privada | Salto | SP | Não |
| Centro Universitário Senac (Senac SP) | Audiovisual | 2006 | Bacharelado | Privada | São Paulo | SP | Não |

| NOME | CURSO | ANO FUNDÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|--|-------------------------------------|-------------|-------------|------------|----------------|----|--|
| Centro Universitário Sociesc (UniSociesc) | Cinema e Audiovisual | 2017 | Bacharelado | Privada | Joinville | SC | Não |
| Centro Universitário UNA | Cinema e Audiovisual | 2005 | Bacharelado | Privada | Belo Horizonte | MG | Não |
| Escola Superior de Propaganda e Marketing Rio (ESPM Rio) | Cinema e Audiovisual | ##### | Bacharelado | Privada | Rio de Janeiro | RJ | Não |
| Faculdade de Tecnologia e Ciências (FTC) | Comunicação Social (Cinema e Vídeo) | 2012 | Bacharelado | Privada | Salvador | BA | Não |
| Faculdades Integradas Barros Melo | Cinema e Audiovisual | 2015 | Bacharelado | Privada | Olinda | PE | Direção de atores |
| Faculdades Integradas Hélio Alonso (Facha-RJ) | Cinema e Audiovisual | 2015 | Bacharelado | Privada | Rio de Janeiro | RJ | Direção de atores |
| Fundação Armando Alvares Penteado (Faap) | Comunicação Social (cinema) | 1984 | Bacharelado | Privada | São Paulo | SP | Direção de atores |

| NOME | CURSO | ANO FUNDAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|--|---|--------------|-------------|------------|----------------|----|--|
| Instituto Federal de Goiás (IFG) | Cinema e Audiovisual | 2015 | Bacharelado | Pública | Goiânia | GO | Não |
| Instituto Infnet | Cinema e Audiovisual (dig.) | sem info. | Bacharelado | Privada | Rio de Janeiro | RJ | Não |
| Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais (PUC Minas) | Comunicação Social (cinema e audiovisual) | 2013 | Bacharelado | Privada | Belo Horizonte | MG | Não |
| Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro (PUC Rio) | Comunicação Social (cinema) | 2005 | Bacharelado | Privada | Rio de Janeiro | RJ | Não |
| Universidade Anhembí Morumbi | Cinema e Audiovisual | 2004 | Bacharelado | Privada | São Paulo | SP | Direção de atores para cinema |
| Universidade de Brasília (UnB) | Comunicação Social (audiovisual) | 2002-2003 | Bacharelado | Pública | Brasília | DF | Direção de atores |

| NOME | CURSO | ANO FUNDAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|--|-------------------------------|--------------|-------------|------------|-------------------|----|--|
| Universidade de Fortaleza (Unifor - CE) | Audiovisual e Novas Mídias | 2008 | Bacharelado | Privada | Fortaleza | CE | Não |
| Universidade de Santa Cruz do Sul (Unisc) | Produção em mídia audiovisual | 2001-2002 | Bacharelado | Privada | Santa Cruz do Sul | RS | Não |
| Universidade de São Paulo (USP) | Audiovisual | 1966 | Bacharelado | Pública | São Paulo | SP | Direção de atores I, Direção de atores II (opt.) |
| Universidade do Sul de Santa Catarina (Unisul) | Cinema e Audiovisual | 2008 | Bacharelado | Mista | Palhoça | SC | Criação de Personagem, Preparação de elenco para produção cinematográfica e audiovisual. |
| Universidade do Vale do Rio dos Sinos (Unisinos) | Realização Audiovisual | 2003 | Bacharelado | Privada | São Leopoldo | RS | Não |

| NOME | CURSO | ANO FUNDAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|---|---------------------------------|--------------|-------------|------------|----------------------|----|--|
| Universidade Estácio de Sá (Estácio) | Cinema | sem info. | Bacharelado | Privada | Rio de Janeiro | RJ | Direção de atores para cinema |
| Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) | Comunicação Social (Midialogia) | 2004 | Bacharelado | Pública | Campinas | SP | Não |
| Universidade Estadual de Goiás (UEG) | Cinema e Audiovisual | 2006 | Bacharelado | Pública | Goiânia | GO | Não |
| Universidade Estadual do Paraná (Unespar) | Cinema e Audiovisual | 2005 | Bacharelado | Pública | Curitiba | PR | Direção de atores |
| Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (Uesb) | Cinema e Audiovisual | 2009-2010 | Bacharelado | Pública | Vitória da Conquista | BA | Direção de atores |
| Universidade Federal da Integração Latino-Americana (Unila) | Cinema e Audiovisual | 2012 | Bacharelado | Pública | Foz do Iguaçu | PR | Direção de atores (disciplina ofertada no curso) |
| Universidade Federal da Paraíba (UFPPB) | Cinema e Audiovisual | 2012 | Bacharelado | Pública | João Pessoa | PB | Não |

| NOME | CURSO | ANO FUNDAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|---|-------------------------------------|--------------|-------------|------------|----------------|----|--|
| Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) | Cinema e Audiovisual | 2012 | Bacharelado | Pública | Juiz de Fora | MG | Não |
| Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) | Cinema de Animação e Artes Digitais | 2009 | Bacharelado | Pública | Belo Horizonte | MG | Não |
| Universidade Federal de Pelotas (UFPel) | Cinema de Animação | 2011 | Bacharelado | Pública | Pelotas | RS | Preparação de atores. |
| Universidade Federal de Pelotas (UFPel) | Cinema e Audiovisual | 2007 | Bacharelado | Pública | Pelotas | RS | Preparação de atores. |
| Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) | Cinema e Audiovisual | 2008-2009 | Bacharelado | Pública | Recife | PE | Não |
| Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) | Cinema | 2003-2005 | Bacharelado | Pública | Florianópolis | SC | Direção de atores (opt.), Corpo e cinema (?) (opt.), Corpo e câmera (?) (opt.) |

| NOME | CURSO | ANO FUNDAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|---|----------------------------------|--------------|-------------|------------|---------------|----|---|
| Universidade Federal de São Carlos (UFSCar) | Imagem e Som | 1996 | Bacharelado | Pública | São Carlos | SP | Não |
| Universidade Federal de Sergipe (UFS) | Comunicação Social (audiovisual) | 2016 | Bacharelado | Pública | São Cristóvão | SE | Não |
| Universidade Federal do Ceará (UFC) | Cinema e Audiovisual | 2010 | Bacharelado | Pública | Fortaleza | CE | O ator e a câmera (opt.), Oficina de criação e experimentação: corpo e audiovisual (?) (opt.), Oficina de direção de atores para cinema e audiovisual (opt.). |
| Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) | Cinema e Audiovisual | 2010 | Bacharelado | Pública | Vitória | ES | Não |
| Universidade Federal do Pará (UFPA) | Cinema e Audiovisual | 2010 | Bacharelado | Pública | Belém | PA | Direção de eleico |

| NOME | CURSO | ANO FUNDAÇÃO | FORMAÇÃO | TIPO INST. | CIDADE | UF | MATÉRIAS RELACIONADAS A PREPARAÇÃO DE ATORES |
|---|-----------------------------|--------------|--------------|------------|------------|----|---|
| Universidade Federal do Recôncavo da Bahia (UFRB) | Cinema e Audiovisual | 2008 | Bacharelado | Pública | Cachoeira | BA | Não |
| Universidade Federal Fluminense (UFF) | Cinema e Comunicação Social | 1968 | Bacharelado | Pública | Niterói | RJ | - |
| Universidade Federal Fluminense (UFF) | Cinema e Audiovisual | 2008 | Bacharelado | Pública | Niterói | RJ | Direção de atores (obg.) e Fundamentos do teatro (opt.) |
| Universidade Federal Fluminense (UFF) | Cinema e Audiovisual | 2012 | Licenciatura | Pública | Niterói | RJ | - |
| Universidade Metodista de Piracicaba (Unimep) | Cinema e Audiovisual | 2012 | Bacharelado | Privada | Piracicaba | SP | Direção de atores |

FONTES: Guia do Estudante; Forcine; Site das universidades e, em alguns casos, contato nas secretarias dos cursos via e-mail ou telefone.

REFERÊNCIAS

- A HORA e a Vez de Augusto Matraga. *Adoro Cinema*. [2000-2010]. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/filmes/filme-240425/>. Acesso em: 20 set. 2019.
- ALBUQUERQUE, Nelson. Pixote 30 Anos. *Diário do Grande ABC*, 8 nov. 2009. Disponível em: <https://www.dgabc.com.br/Noticia/109478/pixote-30-anos>. Acesso em: 10 jun. 2019.
- ALMEIDA, Ricardo. *Modo de produzir — modo de trabalhar: Relações de produção e trabalho no cinema da Boca do Lixo*. Dissertação (Mestrado em Educação) — Pós-Graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), Campinas, 2012.
- ALVES, Paula; ALVES, José; SILVA, Denise. Mulheres no Cinema Brasileiro. *Caderno Especial Feminino*, Uberlândia, v. 24, n. 2, p. 365-394, jul./dez. 2011.
- AMANCIO, Tunico. Pacto Cinema-Estado: os anos Embrafilme. *Alceu*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 15, p. 173-184, jul./dez. 2007.
- AMEAÇA de Bolsonaro à Ancine repercute em revistas americanas. *VEJA*, 23 jul. 2019. Disponível em: <https://veja.abril.com.br/entretenimento/ameaca-de-bolsonaro-a-ancine-repercute-em-revistas-americanas/>. Acesso em: 1 nov. 2019.
- ANCINE define modelo de tributação para serviços de streaming. *UOL*, 7 jun. 2018. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2018/06/07/ancine-define-modelo-de-tributacao-para-servicos-de-streaming.htm>. Acesso em: 29 out. 2019.

- ANCINE volta a operar normalmente após Novo Acórdão do TCU. *ANCINE*, 17 maio 2019. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/salaim-prensa/noticias/ancine-volta-operar-normalmente-apos-novo-ac-rd-o-do-tcu>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- A PRÓPRIA Cauda. Direção: Virgínia Jorge. *Vimeo*. 2015. Disponível em: <https://vimeo.com/manage/138256993/general>. Acesso em: 19 set. 2019.
- ARANHA, Maria Lúcia de Arruda. *História da Educação e da Pedagogia: geral e Brasil*. São Paulo: Moderna, 2006.
- ARAÚJO, Flávia Monteiro; ALVES, Elaine Moreira; CRUZ, Monalise Pinto da. Algumas reflexões em torno dos conceitos de campo e de habitus na obra de Pierre Bourdieu. *Revista Perspectivas da Ciência e da Tecnologia*, Rio de Janeiro, v. 1, n. 1, 2009.
- AREAL, Leonor. Para uma Teoria do Cliché. 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/25332277/Para_uma_teor%C3%A9a. Acesso em: 19 set. 2019.
- ASSOCIAÇÃO Brasileira de Documentaristas. *Wikipedia*. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Associa%C3%A7%C3%A3o_Brasileira_de_Documentaristas. Acesso em: 29 abr. 2019.
- AUGUSTO Boal. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa4332/augusto-boal>. Acesso em: 7 abr. 2019.
- AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2003.
- BALLERINI, Franthiesco. *Cinema Brasileiro no Século XXI: reflexões de cineastas, produtores, distribuidores, exibidores, artistas, crítico e legisladores sobre os rumos da cinematografia nacional*. São Paulo: Summus Editorial, 2012.
- BARROS, Ana Thaís. A saia de Marylin: do arquétipo ao estereótipo nas imagens midiáticas. *E-Compós*, Brasília, v. 12, n. 1, 2009.

- BOLSONARO afasta diretor-presidente da Ancine por ordem judicial. *O Globo*, 30 ago. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-afasta-diretor-presidente-da-ancine-por-ordem-judicial-23918187>. Acesso em: 31 out. 2019.
- BOLSONARO diz que 'garimpou' e vetou filmes com temática LGBT. *Folha de São Paulo*, 16 ago. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/bolsonaro-diz-que-garimpou-e-vetou-filmes-com-tematica-lgbt.shtml>. Acesso em: 31 out. 2019.
- BRANDÃO, Zaia. Operando com Conceitos: com e para além de Bourdieu. *Educação e Pesquisa*, São Paulo, v. 36, n. 1, p. 227-241, jan./abr. 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ep/v36n1/ao3v36n1.pdf>. Acesso em: 17 set. 2019.
- BRANT, Danielle; URIBE, Gustavo. Em ofensiva contra Ancine, Bolsonaro corta 43% de fundo do audiovisual. *Folha de São Paulo*, 11 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/em-ofensiva-contrancine-bolsonaro-corta-43-de-fundo-do-audiovisual.shtml>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- BRANT, Danielle. Bolsonaro diz que vai extinguir Ancine se agência não puder ter filtro. *Folha de São Paulo*, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/07/bolsonaro-diz-que-vai-extinguir-ancine-se-agencia-nao-puder-ter-filtro.shtml>. Acesso em: 31 out. 2019.
- BRASIL de Todas as Telas Investe R\$ 70 milhões em parceria com estados e prefeituras para produção audiovisual. *ANCINE*, 24 maio 2017. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/sala-imprensa/noticias/brasil-de-todas-telas-investe-r-70-milh-es-em-parceria-com-estados-e-o>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- BROOKS, Peter. *Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, melodrama and the mode of excess*. New Haven and London: Yale University Press, 1976.
- CAETANO, Maria do Rosário. *Fernando Meirelles: biografia prematura*. São Paulo: Imprensa Oficial SP, 2005.

- CAMPBELL, Joseph. *O herói de mil faces*. Tradução de Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Pensamento/Cultrix, 1989.
- CÁNEPA, Laura. Pornochanchada do avesso: o caso das mulheres monstruosas em filmes de horror da Boca do Lixo. *E-Compós*, Brasília, v. 12, n. 1, p. 1-12, 2009. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.30962/ec.358>. Acesso em: 27 set. 2019.
- CARDOSO, Maurício. *Fátima Toledo: interpretar a vida, viver o cinema*. São Paulo: Liberars, 2014.
- CIRIACO, Douglas. Ancine define modelo de tributação da Netflix e afins. *Tecmundo*, 7 jun. 2018. Disponível em: <https://www.tecmundo.com.br/internet/131041-ancine-define-modelo-tributacao-netflix.htm>. Acesso em: 29 out. 2019.
- CONGRESSO Brasileiro de Cinema. *Wikipedia*. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Congresso_Brasileiro_de_Cinema. Acesso em: 20 abr. 2019.
- DAMASCENA, Breno. *O Arquétipo do Jornalista no Cinema*. Monografia (Graduação em Comunicação) — Faculdade de Comunicação, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2015. Disponível em: http://bdm.unb.br/bitstream/10483/12158/1/2015_BrenoPereiraDamascena.pdf. Acesso em: 25 nov. 2018.
- DE AMOR e Bactérias. Direção: Virgínia Jorge. *YouTube*. 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=dbwZreIDFGg&t=32s>. Acesso em: 25 nov. 2018.
- DESBOIS, Laurent. *A Odisseia do Cinema Brasileiro: da Atlântida a Cidade de Deus*. Tradução de Julia da Rosa Simões. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.
- DIA de Sol. Direção: Virgínia Jorge. *YouTube*. 2013. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=LUS_L-DcU58. Acesso em: 25 nov. 2018.
- DINA Sfat. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349566/dina-sfat>. Acesso em: 19 set. 2019.

- D'VINE, Aurora. Os encantos do Teatro de Revista Brasileiro dos anos de 1940 e 50. *Universo Retrô*, 1 jul. 2015. Disponível em: <https://universoretro.com.br/os-encantos-do-teatro-de-revista-brasileiro-dos-anos-1940-e-50/>. Acesso em: 8 abr. 2020.
- EDUARDO, Cléber. Rio, 40 Graus faz 50 anos. *Época*, set. 2015. Disponível em: <http://revistaepoca.globo.com/Revista/Epoca/O,,EDR71540-6011,00.html>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- EGYPTO, Antonio Carlos. A Hora e a Vez de Augusto Matraga. *Cinema com Recheio*, 22 set. 2015. Disponível em: <https://cinemacomrecheio.blogspot.com/2015/09/a-hora-e-vez-de-augusto-matraga.html>. Acesso em: 19 set. 2019.
- ENTREVISTA Paulo Halm. *Sessões de Cinema*. [2000-2010]. Disponível em: <http://sessoesdecinema.blogspot.com/2010/02/sessoes-entrevista-paulo-halm.html>. Acesso em: 8 out. 2019.
- ENTENDA por que Christian de Castro foi afastado da presidência da Ancine. *O Globo*, 30 nov. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/entenda-por-que-christian-de-castro-foi-afastado-da-presidencia-da-ancine-23918501>. Acesso em: 31 out. 2019.
- FERREIRA, Suzana. *Adhemar Gonzaga e a Cinédia: imagens de um país que dança*. Tese (Doutorado em História) — Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2006.
- FIORATTI, Gustavo. PEC dos Fundos Públicos Ameaça Patrocínio à Arte e Preocupa Setor. *Folha de São Paulo*, 10 nov. 2019. Disponível em: https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/11/pec-pode-extinguir-fundos-publicos-de-patrocínio-cultural.shtml?utm_source=meio&utm_medium=email. Acesso em: 18 nov. 2019.
- FONSECA, Darci. Os Cafajestes, 1962. *Ídolos da Tela*, 4 abr. 2017. Disponível em: <https://idolosdatela.blogspot.com/2017/04/os-cafajestes-1962.html>. Acesso em: 19 set. 2019.

- FUNARTE lamenta a morte do ator Joel Barcelos. *Funarte*, 14 nov. 2018. Disponível em: <https://www.funarte.gov.br/funarte/funarte-lamenta-a-morte-do-ator-joel-barcelos/>. Acesso em: 19 set. 2019.
- GAMBA, Janaina. *Cara de Vilão: aspectos complexos na construção do personagem-tipo do vilão em filmes de horror*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Programa de Pós-Graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul (PUCRS), Porto Alegre, 2014. Disponível em: <http://tede2.pucrs.br/tede2/bitstream/tede/4600/1/464517.pdf>. Acesso em: 15 jul. 2018
- GANIKO, Priscila. Jair Bolsonaro pode fechar Ancine. *Jovem Nerd*, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://jovemnerd.com.br/nerdbunker/jair-bolsonaro-pode-fechar-ancine/>. Acesso em: 31 out. 2019.
- GENESTRETI, Guilherme. Governo tira cineastas e chama grupos estrangeiros para Conselho de Cinema. *Folha de São Paulo*, 4 dez. 2018. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2018/12/governo-tira-cineastas-e-chama-grupos-estrangeiros-para-conselho-de-cinema.shtml>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- GIANNINI, Alessandro. Estreia de ‘ Vingadores: Ultimato ’ em 80% das salas causa protesto de cineastas brasileiros. *O Globo*, 25 abr. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/estreia-de-vingadores-ultimato-em-80-das-salas-causa-protesto-de-cineastas-brasileiros-23622487>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- GLAUCE, Rocha. In: *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa349464/glauce-rocha>. Acesso em: 19 set. 2019.
- GONDIM, Abnor. Claro, Netflix e Abert criticam proposta de cotas para conteúdo nacional no vod. *Tele síntese*, 7 out. 2019. Disponível em: <http://www.telesintese.com.br/tele-vod-e-tvs-criticam-cotas-de-conteudo-nacional-e-novo-condecine/>. Acesso em: 30 out. 2019.

- GOUVEIA, Maria Alice. *A construção da atuação no cinema: um estudo a partir das experiências dos atores Irandhir Santos e Hermila Guedes*. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), São Paulo, 2016.
- GRUPO Opinião. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/grupo399366/grupo-opinio>. Acesso em: 19 set. 2019.
- GUEDES, Herminia. Diverso — Fátima Toledo (Bloco 01). *YouTube*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3chTsSqRsGw>. Acesso em: 20 ago. 2019.
- GUIMARAES, Pedro M. Helena Ignez: ator-autor entre a histeria e a pose, o satélite e a sedução. Supervisão: Ismail Xavier. *Anais ABRACE*, São Paulo, v. 13, n. 1, 2012a.
- GUIMARAES, Pedro M. O caipira e o travesti: o programa gestual de um ator-autor Matheus Nachtergaele. *Significação: Revista de Cultura Audiovisual*, São Paulo, ano 39, n. 37, p. 110-125, 2012b.
- HOLANDA, Adriano. Questões sobre pesquisa qualitativa e pesquisa fenomenológica. *Análise Psicológica*, Lisboa, v. 24, n. 3, p. 363-372, jul. 2006. Disponível em: <http://pablo.deassis.net.br/wp-content/uploads/pesquisa-qualitativa-fenomenologica.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- HUGO Carvana. *Adoro Cinema*. [2000-2010]. Disponível em: <http://www.adorocinema.com/personalidades/personalidade-27505/filmografia/>. Acesso em: 19 set. 2019.
- HUGO Carvana. *História do Cinema Brasileiro*. 2010. Disponível em: <https://www.historiadocinemabrasileiro.com.br/hugo-carvana/>. Acesso em: 26 maio 2019.
- HUGO Carvana. *Memória Globo*. 2019. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/perfil/hugo-carvana/perfil-completo/>. Acesso em: 7 abr. 2019.

- JOSÉ Joffily. *Associação Cultural Videobrasil*. [2010]. Disponível em: <http://site.videobrasil.org.br/acervo/artistas/artista/21299>. Acesso em: 29 maio 2019.
- KESSLER, Cristina. Erotismo à Brasileira: o ciclo da pornochanchada. *Sessões do Imaginário*, Porto Alegre, v. 14, n. 22, p. 14-20, dez. 2009.
- KREUTZ, Katia. Dogma 95. *Academia Internacional de Cinema*, 5 dez. 2018. Disponível em: <https://www.aicinema.com.br/dogma-95/>. Acesso em: 21 ago. 2019.
- LAMAS, Caio. *Boca do Lixo: erotismo, pornografia e poder no cinema paulista durante a ditadura militar (1964-1985)*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Comunicação) — Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2013.
- LAUTERJUNG, Fernando. Governo pretende levar a Ancine para Brasília. *Tela Viva*, 18 jul. 2019. Disponível em: https://telaviva.com.br/18/07/2019/governo-pretende-levar-a-ancine-para-brasilia/?utm_source=dlvr.it&utm_medium=facebook. Acesso em: 30 out. 2019.
- LAUTERJUNG, Fernando. Produtoras e distribuidoras independentes cobram definição sobre Cota de Tela. *Tela Viva*, 27 jun. 2019. Disponível em: <https://telaviva.com.br/27/06/2019/produtoras-e-distribuidoras-independentes-cobram-definicao-sobre-cota-de-tela/>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- LEAL, Carla M. O Neorrealismo Italiano. *Cinema Clássico*, 22 set. 2015. Disponível em: <https://cinemaclassico.com/curiosidades/o-movimento-neorrealismo-italiano/>. Acesso em: 9 abr. 2020.
- LEFEVRE, Flavia; PITA, Marina; MENDES, Gyssele. A censura está de volta ao Brasil, alertam artistas e organizações. *Carta Capital*, 7 nov. 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/blogs/intervozes/a-censura-esta-de-volta-ao-brasil-alertam-artistas-e-organizacaoes/>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- LEITE, Sidney. *Cinema Brasileiro: das origens à retomada*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2005.

- LEONARDO Villar. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa16097/leonardo-villar>. Acesso em: 19 set. 2019.
- LEVIN, Teresa. Publicidade VOD chega a US\$ 352 milhões no Brasil. *Meio & Mensagem*, 7 out. 2016. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2016/10/07/vod-tem-receita-de-us-3523-milhoes-no-brasil.html>. Acesso em: 20 nov. 2019.
- LOUZEIRO, José. *A Infância dos Mortos*. Rio de Janeiro: Editora Record, 1977.
- MACCABE, Colin. *Tracking the Signifier: theoretical essays on film, linguistics, literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.
- MACHADO, Jorge. Manuais online: vocabulário do roteirista. *Roteiro de Cinema*. Disponível em: <http://www.roteirodecinema.com.br/manuais/vocabulario.htm>. Acesso em: 8 abr. 2020.
- MAIA, Marcello. Asfixia e Deboche — o novo desmonte do cinema brasileiro. *Nocaute*, 11 nov. 2019. Disponível em: https://nocaute.blog.br/2019/11/11/asfixia-e-deboche-o-novo-desmonte-do-cinema-brasileiro/?fbclid=IwARof3Pa47N4Ww6dPNIEWD__ZCDZNRZwom5yEjHtI5WWBIktnuroOWIGDtBw. Acesso em: 18 nov. 2019.
- MARCELINO, Adilson. Maria Gladys. *Mulheres do Cinema Brasileiro*, 23 nov. 2019. Disponível em: <http://www.mulheresdocinemabrasileiro.com.br/site/mulheres/visualiza/291/Maria-Gladys/3>. Acesso em: 19 set. 2019.
- MARSON, Melina. *O cinema da retomada: estado e cinema no Brasil da dissolução da Embrafilme à criação da ANCINE*. Dissertação (Mestrado em Sociologia) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006. Disponível em: https://www.ancine.gov.br/media/SAM/2008/teses_monografias/MarsonMelinaCinema.pdf. Acesso em: 25 out. 2018

- MARTIN, Patrícia. Uma Utopia Realizada. *Cuba Cursos*. 2006. Disponível em: <https://www.cuba-cursos.org/escola/um-pouco-de-historia/>. Acesso em: 25 abr. 2019.
- MASCARELLO, Fernando. *História do Cinema Mundial*. Campinas, SP: Papirus, 2006.
- MEHERET, Jéssica; YAMAMOTO, Eduardo. A identidade nacional no Cinema Novo e na Pós-Retomada. *INTERCOM — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XX Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, Porto Alegre (RS), de 20 a 22 de junho de 2019.
- MENDES, Cléber; ABREU, Carmem. Política Pública Cultural: a Embrafilme durante o governo militar de Ernesto Geisel. *INTERCOM — Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação*. XVIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sudeste, Bauru (SP), 3 a 5 de julho de 2013.
- MINUANO, Carlos. Crise na Ancine paralisa filmes e séries e compromete lançamentos para 2020. *UOL*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2019/08/21/crise-na-ancine-paralisa-producoes-e-compromete-lancamentos-para-2020.htm?cmpid=copiaecola>. Acesso em: 31 out. 2019.
- MIRANDA, André. Labo Cine sai de circuito em março. *O Globo*, 1 fev. 2015. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/labo-cine-sai-de-circuito-em-marco-15209540>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- MORAES, Camila. O cinema brasileiro não dá bola para a crise. *El País*, 14 jan. 2017. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2016/12/16/cultura/1481914637_758602.html. Acesso em: 24 out. 2019.
- MURAKAWA, Fabio. Bolsonaro quer evangélico para ser diretor da Ancine. *Valor Econômico*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://valor.globo.com/politica/noticia/2019/08/31/bolsonaro-quer-evangelico-para-ser-diretor-da-ancine.ghtml>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- NAGIB, Lúcia. *O Cinema da Retomada: depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. São Paulo: Editora 34, 2002.

- NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 28, p. 103-124, abr. 2001.
- NELSON Xavier. *Wikipedia*. 2019. Disponível em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Nelson_Xavier. Acesso em: 19 set. 2019.
- NETTO, Guilherme, B. C. Em busca de um cinema popular: cinco vezes favela do CPC e das ONGs. *Revista Alterjor*, São Paulo, v. 1, ano 3, edição 5, 2012. Disponível em: www.revistas.usp.br/alterjor/article/view/88249/91127. Acesso em: 5 nov. 2019.
- NIKLAS, Jan. Governo Bolsonaro suspende edital com séries LGBT para TVs públicas. *O Globo*, 21 ago. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/governo-bolsonaro-suspende-edital-com-series-lgbt-para-tvs-publicas-23891805>. Acesso em: 31 out. 2019.
- NIKLAS, Jan; RISTOW, Fabiano. Bolsonaro reduz membros da indústria no Conselho Superior do Cinema, que será presidido por Onyx Lorenzoni. *O Globo*, 19 jul. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/bolsonaro-reduz-membros-da-industria-no-conselho-superior-do-cinema-que-sera-presidido-por-onyx-lorenzoni-23818331>. Acesso em: 5 nov. 2019.
- NITAHARA, Akemi. Ancine: lei da TV paga ampliou produção audiovisual independente no país. *Agência Brasil*, 11 maio 2017. Disponível em: <http://agenciabrasil.ebc.com.br/cultura/noticia/2017-05/ancine-lei-da-tv-paga-ampliou-producao-audiovisual-independente-no-pais>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- NO PRINCÍPIO Era o Verbo. Direção: Virgínia Jorge. *YouTube*. 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8JvKXn8Ko1Y&feature=youtu.be>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- OCA/ANCINE. TV por Assinatura no Brasil: aspectos econômicos e estruturais. Rio de Janeiro: Observatório Brasileiro do Cinema e do Audiovisual; Agência Nacional do Cinema, 2015. Disponível em: https://oca.ancine.gov.br/sites/default/files/televisao/pdf/estudo_tv_paga_2015.pdf. Acesso em: 3 jul. 2019.

- OLIVEIRA, Mayara. *Raccords e faux raccords e a construção do discurso na montagem cinematográfica*. Dissertação (Mestrado em Meio e Processos Audiovisuais) — Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2017.
- OLIVEIRA; SILVA. Diegese, círculo mágico e as categorias estéticas no universo transmídia de Diablo. *Revista GEMInIS*, v. 5, n. 3, p. 142-159, 2014.
- O RESTO é Silêncio. *Porta Curtas*. 2015. Disponível em: http://portacurtas.org.br/filme/?name=o_resto_e_silencio. Acesso em: 5 jun. 2019.
- ORICCHIO, Luiz. A atriz saiu do laboratório diretamente para o sertão. *Estadão*, 6 dez. 2008. Disponível em: <https://cultura.estadao.com.br/noticias/artes,a-atriz-saiu-do-laboratorio-diretamente-para-o-sertao,289828>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- OSÓRIO, Carla. *Catálogo de Filmes: 81 anos de cinema no Espírito Santo*. Realização: ABD&C/ES. Vitória, 2007. Disponível em: https://issuu.com/abdcapixaba/docs/catalogo_filmes_revisado_atualizado. Acesso em: 25 abr. 2019.
- OTHON Bastos. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13626/othon-bastos>. Acesso em: 19 set. 2019.
- PAULA, Nikita. *Vôo cego do ator no cinema brasileiro: experiências e experiências especializadas*. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fumec, 2001.
- PAULO Autran. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13509/paulo-autran>. Acesso em: 19 set. 2019.
- PAULO Autran. *ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras*. São Paulo: Itaú Cultural, 2019. Disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa13465/paulo-jose>. Acesso em: 19 set. 2019.

- POSSEBON, Samuel. Mudanças na Ancine podem vir com futura reforma administrativa. *Tela Viva*, 18 jul. 2019. Disponível em: <https://tela-viva.com.br/18/07/2019/mudancas-na-ancine-podem-uir-com-futura-reforma-administrativa/>. Acesso em: 30 out. 2019.
- PRESIDENTE da Ancine é denunciado pelo MPF. *ISTOÉ*, 4 nov. 2019. Disponível em: <https://istoe.com.br/mpf-denuncia-presidente-da-ancine-por-estelionato-uso-de-documento-falso-falsidade-ideologica-e-crime-contra-a-ordem-tributaria/>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- QUEM SOMOS. *ABD Nacional Brasil*. [2013]. Disponível em: <https://abdna-cionalbrasil.wordpress.com/about/>. Acesso em: 29 abr. 2019.
- RAMOS, Guiomar. Aspectos performáticos no ator de cinema brasileiro. *Atas do II Encontro Anual da AIM*, Rio de Janeiro, p. 329-338, 2013.
- RECOLHIMENTO da CONDECINE. *ANCINE*. Disponível em: <https://www.ancine.gov.br/pt-br/condecine>. Acesso em: 28 jun. 2019.
- RIBEIRO, Walmeri. Laboratório, imersão e improvisação na criação audiovisual contemporânea: novas políticas de criação. *Anais ABRACE*, São Paulo, v. 10, n. 1, , 2009.
- RIBEIRO, Walmeri. *Poéticas do ator no cinema brasileiro*. São Paulo: Intermeios, 2014.
- RISTOW, Fabiano; BARROS, Luiza. Servidores da Ancine temem aprovar projetos que contrariem o governo. *O Globo*, 25 jul. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/servidores-da-ancine-temem-aprovar-projetos-que-contrariem-governo-23833387>. Acesso em: 31 out. 2019.
- ROCHA, Simone Maria; FRANÇA, René. Chanchada, Pornochanchada e a Comédia da Retomada: a transformação do gênero no cinema brasileiro. *Ícone*, Pernanbuco, v. 11, n. 1, 2009.
- RODRIGUES, Douglas. Bolsonaro transfere Ancine para Ministério do Turismo. *Poder 360*, 8 nov. 2019. Disponível em: <https://www.poder360.com.br/governo/bolsonaro-transfere-ancine-para-ministerio-do-turismo/>. Acesso em: 18 nov. 2019.

- RODRIGUES, Virgínia. *Coração de Ouro: o cinema melodramático de Lars Von Trier*. Dissertação (Mestrado em Comunicação) — Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura Contemporânea, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2006.
- ROSSI, Marina. Bolsonaro precisa de apoio do Congresso para levar adiante ameaças à Ancine. *El País*, 23 jul. 2019. Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/07/22/cultura/1563829259_593972.html. Acesso em: 31 out. 2019.
- SANT'ANA, Thaís. O que foi a Nouvelle Vague? Na tradução, o nome do movimento significa “nova onda”. *Super Interessante*, publicado em 22 jun. 2011 e atualizado em 4 jul. 2018. Disponível em <https://super.abril.com.br/mundo-estranho/o-que-foi-a-nouvelle-vague/>. Acesso em: 9 abr. 2020.
- SANTOS, Silvio Matheus. O método da autoetnografia na pesquisa sociológica: atores, perspectivas e desafios. *Plural: Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 24, n. 1, p. 214-241, ago. 2017.
- SANTOS, Camila; BIANCALANA, Gisela. Autoetnografia: um caminho metodológico para a pesquisa em artes performativas. *Aspas*, São Paulo, v. 7, n. 2, p. 83-93, 2017. Disponível em: www.revistas.usp.br/aspas/article/view/137980. Acesso em: 15 set. 2019.
- SENADO analisa projeto que cria impostos para serviços como Netflix. *Exame*, 7 out. 2019. Disponível em: <https://exame.abril.com.br/economia/senado-analisa-projeto-que-cria-impostos-para-servicos-como-netflix/>. Acesso em: 30 out. 2019.
- SESSÃO de Gala: Norma Bengell é Homenageada no Domingo, dia 13. *Rede Globo*, 10 out. 2013. Disponível em: <http://redeglobo.globo.com/filmes/noticia/2013/10/sessao-de-gala-norma-bengell-e-homenageada-no-domingo-dia-13.html>. Acesso em: 19 set. 2019.
- SILVA, Daniel. *A “voz” invisível do ator sobre o Cinema Brasileiro: a busca por discursos sobre formação e técnicas de interpretação e os relatos de Leona Cavalli e Matheus Nachtergaele*. Dissertação (Mestrado em

- Teatro) — Programa de Pós-Graduação em Teatro, Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Florianópolis, 2012. Disponível em: <http://www.tede.udesc.br/handle/tede/1149>. Acesso em: 19 jun. 2019.
- SILVEIRA, André. Prorrogação de incentivos da Lei do Audiovisual é defendida no Senado. *Teletime*, 7 maio 2019. Disponível em: <https://teletime.com.br/07/05/2019/prorrogacao-de-incentivos-da-lei-do-audiovisual-e-defendida-no-senado/>. Acesso em: 18 nov. 2019.
- SINGER, Ben. *Melodrama and Modernity: early sensational cinema and its contexts*. Columbia University Press, 2001.
- STAM, Robert. *Introdução à Teoria do Cinema*. Tradução de Fernando Mascarello. Campinas, SP: Papyrus, 2003.
- SUPER-8. *Wikipedia*. 2013. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Super-8>. Acesso em: 26 abr. 2019.
- TCU exige que ANCINE interrompa repasse do FSA. *Meio & Mensagem*, 1 abr. 2019. Disponível em: <https://www.meioemensagem.com.br/home/midia/2019/04/01/tcu-exige-que-ancine-interrompa-repasse-do-fsa.html>. Acesso em: 30 out. 2019.
- TEIXEIRA, J. C.; MOREIRA, L. B.; CASTRO, C. C. de. Dinâmica de poder em redes interorganizacionais: uma análise sob a ótica dos conceitos de *habitus*, campo e capital de Bourdieu. *Perspectiva*, Erechim, v. 35, n. 130, p. 113-128, jun. 2011. Disponível em: http://www.uricer.edu.br/site/pdfs/perspectiva/130_176.pdf. Acesso em: 26 ago. 2019.
- TRIGO, Maria. *Habitus, Campo, Estratégia: uma leitura de Bourdieu. Cardenos Ceru*, São Paulo, v. 9, n. 2, p. 45-55, fev. 1998. Disponível em: <http://www.journals.usp.br/ceru/issue/view/5787>. Acesso em: 18 ago. 2019.
- TOLEDO, Fátima. Diverso — Fátima Toledo (Bloco 01). *YouTube*. 2014. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=3chTsSqRsGw>. Acesso em: 20 ago. 2019.

VASCONCELOS, Adriana. *A relação de troca artístico criativa entre preparador de atores, ator e diretor, em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodansky e O Céu de Suely de Karin Ainouz*. Dissertação (Mestrado em Artes) — Instituto de Artes, Universidade de Brasília (UnB), Brasília, 2010. Disponível em: https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6026/1/2010_AdrianaSantosdeVasconcelos.pdf. Acesso em: 24 jun. 2019.

VILELA, Letícia. História do Cinema: o novo cinema argentino. *Woo Magazine*, 24 jan. 2017. Disponível em: <https://woomagazine.com.br/historia-do-cinema-o-novo-cinema-argentino/>. Acesso em: 9 abr. 2020.

WILLIAMS, Linda. *Playing the Race Card: melodramas of black and white from Uncle Tom to O. J. Simpson*. Estados Unidos: Princeton University Press, 2001.

FILMOGRAFIA

- A Child from the South*; direção: Sérgio Rezende (1991);
A Cidade onde Envelheço; direção: Marília Rocha (2016);
A Dama do Lotação; direção: Neville de Almeida (1976);
A Dança dos Bonecos; direção: Helvécio Ratton (1986);
A Estrela Sobe; direção: Bruno Barreto (1974);
A Falecida; direção: Leon Hirszman (1965);
A Família do Barulho; direção: Júlio Bressane (1970);
A Floresta de Jonathas; direção: Sérgio Andrade (2013);
A Grande Arte; direção: Walter Salles (1989);
A Grande Cidade; direção: Cacá Diegues (1966);
A História da Eternidade; direção: Camilo Cavalcante (2014);
A Hora e a Vez de Augusto Matraga; direção: Roberto Santos (1966);
A Hora Mágica; direção: Guilherme de Almeida Prado (1998);

A Idade da Terra; direção: Glauber Rocha (1977);
A Ilha dos Prazeres Proibidos; direção: Carlos Reichenbach (1978);
Aleluia, Gretchen; direção: Silvio Back (1975);
Alma Corsária; direção: Carlos Reichenbach (1994);
Alô, Alô, Brasil; direção: Wallace Downey (1935);
Alô, Alô, Carnaval; direção: Adhmar Gonzaga (1936);
Amadas e Violentadas; direção: Jean Garrett (1975);
A Maldição de Sanpaku; direção: José Joffily (1992);
A Margem; direção: Ozualdo Candeias (1967);
Amigos de Risco; direção: Daniel Bandeira (2007);
Amor e cia.; direção: Helvécio Ratton: (1998);
Amores; direção: Domingos de Oliveira (1998);
Amor Estranho Amor; direção: Walter Hugo Khouri (1982);
Amores Possíveis; direção: Sandra Werneck (2000);
Amor, Plástico e Barulho; direção: Renata Pinheiro (2013);
Anchieta José do Brasil; direção: Paulo Cesar Seraceni (1976);
Anjo Loiro; direção: Alfredo Sternheim (1973);
A Noite das Fêmeas; direção: Fauzi Mansur (1976);
A Noite das Taras; direção: Ody Fraga; David Cardoso e John Doo (1980);
A Noiva da Cidade; direção: Alex Vianny (1974);
A Ostra e o Vento; direção: Walter Lima Jr. (1997);
A Pedra do Reino; direção: Luiz Fernando Carvalho (2007);
Apolônio Brasil, o Campeão da Alegria; direção: Hugo Carvana (2003);
Aquarius; direção: Kléber Mendonça Filho (2016);
A Queda; direção: Ruy Guerra e Nelson Xavier (1976);
Arquitetos do Mar; direção: Marcelo Góis (2006);
A Própria Cauda; direção: Virgínia Jorge (2015);
As Horas Vulgares; direção: Vitor Graize e Rodrigo Oliveira (2011);

A Super Fêmea; direção: Aníbal Massaini Neto (1973);
A Terra Proibida; direção: Helena Solberg (1990);
A Terceira Margem do Rio; direção: Nelson Pereira dos Santos (1994);
A Visita; direção: Leandro Corinto (2014);
Aviso aos Navegantes; direção: Watson Macedo (1950);
Ação entre Amigos; direção: Beto Brant (1998);
Bacurau; direção: Kléber Mendonça Filho e Juliano Dornelles (2019);
Baile Perfumado; direção: Paulo Caldas e Lírio Ferreira (1997);
Bicho de Sete Cabeças; direção: Laís Bodanzky (2000);
Boleiros, era uma vez o Futebol; direção: Ugo Giorgetti (1998);
Bonequinha de Seda; direção: Oduvaldo Vianna (1936);
Bonitinha, mas Ordinária; direção: Braz Chediak (1981);
Brincando nos Campos do Senhor; direção: Hector Babenco (1991);
Bye Bye Brasil; direção: Cacá Diegues (1980);
Cabra Marcado para Morrer; direção: Eduardo Coutinho (1984);
Cada um dá o que tem; direção: Adriano Stuart; John Herbert e Silvio de Abreu (1975);
Capitã Marvel; direção: Anna Boden e Ryan Fleck (2019);
Capitu; direção: Luiz Fernando Carvalho (2008);
Capitu; direção: Paulo Cesar Seraceni (1968);
Carmem Miranda: Bananas is my Bussiness; direção: Helena Solberg (1995);
Carlota Joaquina, Princesa do Brasil; direção: Carla Camurati (1995);
Carnaval no Fogo; direção: Watson Macedo (1949);
Caçula do Barulho; direção: Riccardo Freda (1949);
Central do Brasil; direção: Walter Salles (1998);
Cidade Baixa; direção: Sérgio Machado (2005);
Cidade de Deus; direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund (2002);

Cinco Vezes Favela; direção: Cacá Diegues (1962);
Cinema de Lágrimas; direção: Nelson Pereira dos Santos (1995);
Como Nascem os Anjos; direção: Murilo Salles (1996);
Como ser Solteiro, no Rio de Janeiro; direção: Rosane Svartman (1998);
Contra Todos; direção: Roberto Moreira (2004);
Copacabana Mon Amour; direção: Rogério Sganzerla (1970);
Copa Mixta; direção: José Joffily (1979);
Coração de Cristal; direção: Werner Herzog (1976);
Coração Iluminado; direção: Hector Babenco (1998);
Corisco e Dadá; direção: Rosenberg Cariry (1996);
Corpo Devasso; direção: Alfredo Sternheim (1980);
Crime Delicado; direção: Beto Brant (2006);
Dançando no Escuro; direção: Lars Von Trier (2000);
De Amor e Bactérias, a História das Coisas Menores; direção: Virgínia Jorge (1999);
Deus e o Diabo na Terra do Sol; direção: Glauber Rocha (1964);
Doces Poderes; direção: Lúcia Murat (1996);
Dia de Sol; direção: Virgínia Jorge (2009);
Dona Flor e seus dois Maridos; direção: Bruno Barreto (1976);
Doramundo; direção: João Batista de Andrade (1976);
Dois Córregos; direção: Carlos Reichenbach (1999);
Dois Perdidos numa Noite Suja; direção: José Joffily (2002);
E agora, José? A Tortura do Sexo; direção: Ody Fraga (1979);
É com esse que eu vou; direção: José Carlos Burle (1948);
Elas são do Baralho; direção: Silvio de Abreu (1977);
Eles não usam Black-tie; direção: Leon Hirszman (1979);
Era uma vez eu, Verônica; direção: Marcelo Gomes (2012);
Erótica, a Fêmea Sensual; direção: Ody Fraga (1984);

Está Tudo aí; direção: Mesquitinha (1939);
Este Mundo é um Pandeiro; direção: Watson Macedo (1947);
Estudantes; direção: Wallace Downey (1935);
Eternamente Pagú; direção: Norma Bengell (1988);
Eu Faço... Elas Sentem...; direção: Clery Cunha (1975);
Eu Matei Lúcio Flávio; direção: Antônio Calmon (1979);
Eu te amo; direção: Arnaldo Jabor (1981);
Falta alguém no Manicômio; direção: José Carlos Burle (1948);
Fantasma por Acaso; direção: Moacyr Fenelon (1946);
Febre do Rato; direção: Cláudio Assis (2011);
Festa de Família; direção: Thomas Vinterberg (1998);
Fica Comigo; direção: Tizuka Yamasaki (1996);
Flamengo Paixão; direção: David Neves (1980);
Fogo Morto; direção: Marcos Farias (1976);
For All, o Trampolim da Vitória; direção: Luiz Carlos Lacerda (1998);
Fulaninha; direção: David Neves (1986);
Gabriela; direção: Bruno Barreto (1983);
Gaigin, os Caminhos da Liberdade; direção: Tizuka Yamazaki (1978);
Garotas e Samba; direção: Carlos Manga (1957);
Grease: nos Tempos da Brilhantina; direção: Randal Kleiser (1978);
Guerra de Canudos; direção: Sérgio Rezende (1997);
Histórias da Eternidade; direção: Camilo Cavalcante (2014);
Histórias de Amor duram apenas 90 Minutos; direção: Paulo Halm (2009);
Internato das Meninas Virgens; direção: Osvaldo de Oliveira (1977);
Jardim de Alah; direção: David Neves (1988);
Jubiabá; direção: Nelson Pereira dos Santos (1987);
Kenoma; direção: Eliane Caffé (1998);
Labirintos Móveis; direção: Pedro Jorge de Castro (1997);

Lamarca; direção Sérgio Rezende (1995);
Lavoura Arcaica; direção: Luiz Fernando Carvalho (2001);
Le Tout pour Le Tout; direção: Ruy Guerra (1963);
Lilian M: Relatório Confidencial; direção: Carlos Reichenbach (1975);
Lição de Amor; direção: Eduardo Escorel (1974);
Lua de Cristal; direção: Tizuka Yamasaki (1990);
Lúcio Flávio Passageiro da Agonia; direção: Hector Babenco (1978);
Menino Maluquinho 2; direção: Fernando Meirelles (1998);
Mundo Cão; direção: Marcos Jorge (2016);
Macabéia; direção: Erly Vieira Jr; Lizandro Nunes e Virgínia Jorge (1999);
Macunaíma; direção: Joaquim Pedro de Andrade (1969);
Madame Satã; direção: Karim Aïnouz (2002);
Mar de Rosas; direção: Ana Carolina (1975);
Mauá, o Imperador e o Rei; direção: Sérgio Rezende (1999);
Memórias do Cárcere; direção: Nelson Pereira dos Santos e Guimarães Rosa (1984);
Muito Prazer; direção: David Neves (1978);
Mulher, Mulher; direção: Jean Garrett (1979);
Mulher Objeto; direção: Silvio de Abreu (1981);
Ninguém tá Olhando; direção: Daniel Rezende (2019);
No Princípio Era o Verbo; direção: Virgínia Jorge (2006);
Nunca Fomos tão Felizes; direção: Murilo Salles (1984);
O Amuleto de Ogum; direção: Nelson Pereira dos Santos (1974);
O Anjo Nasceu; direção: Júlio Brassane (1969);
O Bandido da Luz Vermelha; direção: Rogério Sganzerla (1968);
O Beijo da Mulher Aranha; direção: Hector Babenco (1985);
O Beijo no Asfalto; direção: Bruno Barreto (1981);
O Bem Dotado, o Homem de Itu; direção: José Miziara (1978);

O Caldeirão de Santa Cruz do Deserto; direção: Rosenberg Cariry (1986);
O Céu de Suely; direção: Karim Aïnouz (2006);
O Chamado de Deus; direção: José Joffily (2000);
O Convite ao Prazer; direção: Walter Hugo Khouri (1980);
O Desafio; direção: Paulo Cesar Saraceni (1965);
O Direito de Pecar; direção: Léo Marten (1940);
O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro; direção: Glauber Rocha (1969);
O Êbrio; direção: Gilda Abreu (1946);
O Gigante da América; direção: Júlio Bressane (1978);
O Grande Momento; direção: Roberto Santos (1958);
O Homem Nu; direção: Hugo Carvana (1997);
O Homem que Copiava; direção: Jorge Furtado (2003);
O Homem que Matou Minha Amada Morta; direção: Aly Muritiba (2005);
O Leão de Sete Cabeças; direção: Glauber Rocha (1970);
Olhar e Sensação; direção: Carlos Reichenbach (1994);
Olhos Azuis; direção: José Joffily (2009);
O Menino Maluquinho; direção: Helvécio Ratton (1995);
O Monge e a Filha do Carrasco; direção: Walter Lima Jr. (1996);
Ondas do Destino; direção: Lars Von Trier (1996);
Onde Estás, Felicidade?; direção: Mesquitinha (1939);
O Noviço Rebelde; direção: Tizuka Yamasaki (1997);
O Primeiro Dia; direção: Daniela Thomas e Walter Salles (1999);
O Prisioneiro do Sexo; direção: Walter Hugo Khouri (1978);
O que é isso, Companheiro?; direção: Bruno Barreto (1997);
O Resto é Silêncio; direção: Paulo Halm (2003);
Orfeu; direção: Cacá Diegues (1999);
Orgia ou o Homem que deu Cria; direção: João Silvério Trevisan (1970);

Os Cafajestes; direção: Ruy Guerra (1962);
Os Homens que eu tive; direção: Teresa Trautman (1973);
Os Idiotas; direção: Lars Von Trier (1998);
Os Imorais; direção: Geraldo Vietri (1979);
Os Fuzis; direção: Ruy Guerra (1963);
Os Matadores; direção: Beto Brant (1997);
O Pagador de Promessas; direção: Anselmo Duarte (1962);
O Samba da Vida; direção: Luiz de Barros (1937);
O Som ao Redor; direção: Kléber Mendonça Filho (2012);
O Último Cinema Drive-in; direção: Iberê Carvalho (2015);
O Viajante; direção: Paulo César Sarraceni (1998);
Pallace II; direção: Fernando Meirelles e Kátia Lund (2001);
Pra Frente, Brasil; direção: Roberto Farias (1982);
Parahyba Mulher Macho; direção: Tizuka Yamasaki (1983);
Pastores da Noite; direção: Marcel Camus (1979);
Patriamada; direção: Tizuka Yamasaki (1985);
Pequenas Histórias; direção: Helvécio Raton (1996);
Pequeno Dicionário Amoroso; direção: Sandra Werneck (1997);
Pensionato de Mulheres; direção: Clery Cunha (1974);
Pixote, a lei do mais fraco; direção: Hector Babenco (1981);
Pornô!; direção: David Cardoso e John Doo (1981);
Presídio de Mulheres Violentadas; direção: Antonio Galante (1976);
Que Bom te ver Viva; direção: Lucia Murat (1989);
Quem Matou Pixote?; direção: José Joffily (1996);
Rainha diaba; direção: Antonio Carlos Fontoura (1974);
Reformatório das Depravadas; direção: Ody Fraga (1978);
Rio, 40 Graus; direção: Nelson Pereira dos Santos (1955);
Romance da Empregada; direção: Bruno Barreto (1987);

Sábado; direção: Ugo Giorgetti (1995);
São Bernardo; direção: Leon Hirszmann (1971);
Sagarana; direção: Paulo Thiago (1974);
Senhora; direção: Geraldo Vietri (1976);
Se Segura Malandro; direção: Hugo Carvana (1978);
Shazam; direção: David F. Sandberg (2019);
Sinal Vermelho — As Fêmeas; direção: Fauzi Mansur (1972);
Todos os Corações do Mundo; direção: Murilo Salles (1995);
Terra Estrangeira; direção: Walter Salles e Daniela Thomas (1995);
Tara, Prazeres Proibidos; direção: Dick Danello (1979);
Tati, a Garota; direção: Bruno Barreto (1973);
Tatuagem; direção: Hilton Lacerda (2013);
Tenda dos Milagres; direção: Nelson Pereira dos Santos (1977);
Terra em Transe; direção: Glauber Rocha (1967);
Tieta do Agreste; direção: Cacá Diegues (1996);
Tocaia no Asfalto; direção: Roberto Pires (1962);
Tristezas não Pagam Dívidas; direção: José Carlos Burle e Ruy Costa (1944);
Tropykaos; direção: Daniel Lisboa (2015);
Tudo é Brasil; direção: Rogério Sganzerla (1998);
Tudo o que Aprendemos Juntos; direção: Sérgio Machado (2015);
Um Céu de Estrelas; direção: Tata Amaral (1996);
Um Pinguinho de Gente; direção: Gilda Abreu (1949);
Urubus e Papagaios; direção: José Joffily (1986);
Vai Trabalhar Vagabundo I; direção: Hugo Carvana (1973);
Vai Trabalhar Vagabundo II; direção: Hugo Carvana (1991);
Veja esta Canção; direção: Cacá Diegues (1994);
Vento em Popa; direção: Carlos Manga (1958);
Vera; direção: Sérgio Toledo (1987);

Viagem à lua; direção: Georges Méliès (1902);
Vidas Secas; direção: Nelson Pereira dos Santos (1963);
Vingadores: Ultimato; direção: Joe Russo e Anthony Russo (2019);
Vocação de Poder; direção: José Joffily (2005);
Xica da Silva; direção: Cacá Diegues (1974);
Xuxa Requebra; direção: Tizuka Yamasaki (1997);
2001: Uma Odisseia no Espaço; direção: Stanley Kubrick (1968).

OBRAS TEATRAIS

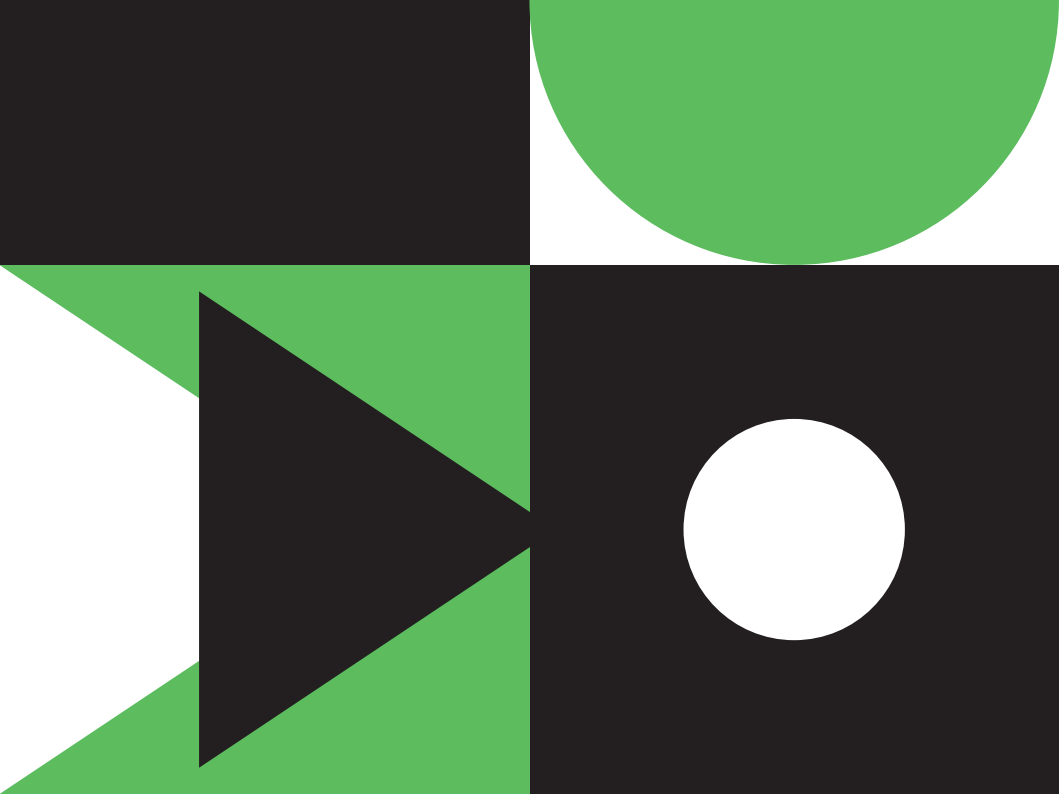
A Menina; direção: Virgínia Jorge (2008);
Calabar: o elogio da traição; direção: Fernando Peixoto (1973).



1ª edição
impressão
papel miolo
papel capa
tipografia

dezembro 2021
meta
pólen soft 80g/m²
cartão supremo 300g/m²
karmina e ultramagnetic

VIRGÍNIA JORGE SILVA RODRIGUES é professora efetiva do Curso de Cinema da Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) e doutora em Teatro pela Universidade Estadual de Santa Catarina (UDESC) pesquisando a Atuação Cinematográfica. No cinema, trabalha como diretora, roteirista e assistente de direção de filmes de curta e longa-metragem desde 1998. Tem mestrado em Comunicação e Cultura Contemporâneas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), na linha de Análise Fílmica-Cinema, e graduação em publicidade e propaganda pela Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Atua como professora universitária desde 2004, tendo lecionado em cursos de Comunicação Social e Artes em Salvador, Vitória e Florianópolis nas áreas de graduação e pós-graduação.



Vírginia Jorge mergulha neste amplo campo de pesquisa para discutir aspectos sócio-históricos e econômicos do cinema brasileiro desde a década de 1930, assim como a potencialidade estética e poética do trabalho do ator e da atriz na criação cinematográfica, buscando evidenciar a importância e a renovada preocupação com o trabalho atoral no cinema brasileiro.

WALMERI RIBEIRO

REALIZAÇÃO:



Programa de
Pós-Graduação
em Artes Cênicas
CEART - UDESC

ISBN 978658646481-8

