

Depois de ação!

por Gisela Marques e Luiz Montes

Em meio aos métodos dos grandes mestres da interpretação que formam os alicerces do teatro contemporâneo há em comum a crença de que tudo que deve ser procurado para a composição de uma personagem encontra-se dentro do próprio ator. O desafio é, ao mesmo tempo, não perder o contato com o que está fora dele. E o resultado final é essa ponte que liga os dois mundos - interior e exterior - no momento presente; o momento da ação.

Aristóteles acreditava que não existia treinamento para o ator, nascia-se com o talento para vivenciar as emoções das personagens e carregá-las para a platéia ou não. A questão percorreu séculos, ganhou corpo com a profissionalização do ator na “Commedia dell’arte” e só começou a ser efetivamente respondida com o trabalho desenvolvido por Konstantin Stanislavsky nas primeiras décadas do século XX.

Stanislavsky concluiu que o ator necessita de motivação para atingir suas metas no palco e, mesmo assim, não pode deixar de notar que, com o passar do tempo (durante a temporada teatral), os gestos, o corpo, as intenções, tornavam-se vazios, mecânicos; nada mantinha seu frescor sem o que ele mais tarde chamou de “atmosfera criativa”. Stanislavsky trouxe para o palco, como ferramentas para o ator, os conceitos de memória emotiva e memória sensorial. Com o uso da memória emotiva, Stanislavsky constatou empiricamente que em muitas de suas produções era possível atingir um excelente nível de fusão entre ator-personagem.



Anton Artaud, Bertolt Brecht, Jerzy Grotowisky e Peter Brook são, como Stanislavsky, formadores dos alicerces do teatro do século XX, e contribuíram enormemente para consolidar outras técnicas de interpretação, que hoje constituem o currículo de escolas de formação de atores em todo o mundo.

No cinema, a interpretação passa pelo filtro da câmera. Os cuidados com os aspectos artificiais da construção cênica são redobrados. Como produzir o mesmo efeito de realidade que os grandes nomes da interpretação teatral almejavam? Em entrevista à revista *Projections*, o diretor Sydney Pollack, reconhecido como um diretor de atores exemplar, afirma que a grande performance se constrói não no set de filmagem, mas na sala de montagem. Segundo Pollack, cabe apenas ao ator agir. O pragmatismo do cineasta é

proporcional ao tamanho da indústria cinematográfica em que trabalha, evitando aquelas questões anteriores que transcendiam a interpretação.

Assim como Pollack, Fátima Toledo trata o específico do cinema e entende que, diante da câmera, o ator deve agir como a personagem e não interpretá-la. Porém, o trabalho do ator não termina aí. Fátima insiste na importância do auto-conhecimento para o ator dominar a própria imaginação; a imaginação como ferramenta fundamental para construir ações reais num mundo ilusório, trazendo para frente da câmera inevitavelmente a verdade em ação.

Fátima Toledo, preparadora de atores (“coach”, como gosta de dizer), com mais de uma dezena de filmes na bagagem (incluindo *Central do Brasil*, *Castelo Rá-Tim-Bum*, *Pixote*, *Eu Tu Eles* e *Desmundo*) e centenas de alunos que já passaram por seu estúdio na Vila Mariana, em São Paulo, responde a essa entrevista pouco tempo depois de uma sessão de *Cidade de Deus*, seu filme mais recente a chegar nas telas, que contou com sua participação na preparação dos atores.

Sinopse – Qual é a maior dificuldade que você encontra no set de filmagem, com os atores brasileiros?

Fátima Toledo – Eu sinto que o ator interpreta, ele não vive aquela situação da cena. Quando ele tenta viver isso, fica complicado porque falta viver o processo como um todo. Ele acaba usando uma “máscara” e aí você não consegue chegar na verdade do filme. E, no fundo, seja em cinema, teatro ou TV, o que se faz ali é o que a gente não faz na vida real. Não é para ser uma cópia da vida. Na vida, a gente tem muita dificuldade para dizer “eu te amo”; no cinema, você pode dizer isso com mais facilidade. Existe uma licença para isso, e é preciso aprender a se permitir viver assim. O que eu sinto é que os atores querem guardar uma distância.

Sinopse – Querem ficar distantes do quê?

FT – Distantes do encontro com o “si-mesmo”.

Sinopse – E como você trabalha essa busca do “si-mesmo”?

FT – Foi tudo muito intuitivo, começou com o *Pixote*. Tenho isso melhor elaborado, hoje. Aqui na escola, quando tratamos da “Introdução ao Método”, existem muito exercícios que permitem ao aluno se enxergar. Não é uma terapia, ninguém sabe do problema de ninguém, mas os exercícios trazem certas coisas à tona. É preciso enxergar-se, conectar-se com o “si-mesmo”. Na hora de viver certas circunstâncias na cena, eles ativam a imaginação e a imaginação ativa essa sensação verdadeira. Mas é difícil. Vejo sempre os atores vivendo praticamente na mesma prisão e isso é assustador, porque eu tenho que fazer o mesmo trabalho com todo mundo.

Sinopse – O que seria essa prisão?

FT – As pessoas não estão trabalhando com desejo, elas estão trabalhando com o medo, elas estão sem se olhar, sem ver. Estão isoladas... e elas não se conduzem, o movimento é que é o condutor. Todas vêm muito medrosas. Eu não sei o que acontece... elas estão sufocadas com algo que desconhecem. E são sempre as mesmas posturas, as mesmas resistências, o não ouvir, o não ver... vivem num isolamento mesmo. Eles estão fazendo um movimento que está voltado para si próprios, mas não para o “si-mesmo”, existe aí uma diferença fundamental.

Sinopse – A diferença entre egocentrismo e autoconhecimento.

FT – Com certeza. É preciso posicionar-se. A maioria não está ainda disponível para o encontro com o “si-mesmo”, estão com medo de falhar, estão com medo disso e com medo do tempo.

Sinopse – Você acha que pelo fato do ator brasileiro ter raras oportunidades de se exercitar dentro do cinema e pelos altos custos das produções fica quase proibido arriscar-se na interpretação, vindo daí esta resistência pelo novo?

FT – No cinema, as exigências são realmente maiores. Por outro lado, vale lembrar que, no cinema, o texto pouco importa. Se você vê o filme *A Liberdade é Azul*, quando Juliette Binoche passa a mão pelo muro, a dor profunda daquela perda é só uma mão no muro, não é preciso contar mais nada em palavras. É por isso que o ator precisa estar vivendo aquilo, de verdade. No cinema, quando a gente olha na tela, é possível ler o pensamento daquele personagem e não o que ele diz.

O filme registra muito o que o ator pensa, mais até do que o que ele diz, e isso assusta. Além disso, é preciso lembrar que no cinema você tem uma equipe pra contar quem é aquela personagem, você tem o diretor de arte, o cenógrafo, o figurinista, o maquiador... o ator não precisa dizer quem ele é; ele precisa viver aquela pessoa. A maioria enlouquece quando eu digo que não existe personagem para o ator. Existe para o diretor, mas para o ator, não. O diretor está contando a história

de alguém, o ator está apenas vivendo momentos, ele não pode se prender a passados ou futuros. Na montagem, às vezes, isso cai, as seqüências mudam, o ator precisa ser livre o suficiente para se entregar àquela circunstância e se deixar viver.

Sinopse – Fernando Meirelles disse que durante a oficina de interpretação de *Cidade de Deus* os meninos pouco trabalharam com o texto e que isso foi uma decisão sua. Como aconteceu esse processo e por que deixar para trabalhar com o texto só na véspera da filmagem?

FT – Eu me baseei em experiências anteriores, porque toda vez que você dá o roteiro para o ator, ele cria a personagem. E aí, fica falso, ele está querendo mostrar quem é aquela pessoa. Quando você deixa o ator entrar naquela situação, ele vai dominar do jeito dele. Quando o texto entra, aquilo tudo já faz parte, já existe ali aquela pessoa. E muitas vezes, quando a gente improvisa, o texto vem sozinho, o mesmo texto do roteiro... Eu pedi para o Meirelles não dar o texto justamente para evitar que se criassem

personagens. Para nós, existia um personagem a ser buscado... para os atores, era uma vida a ser vivida.

Tive uma outra experiência, que é anterior, com o Stênio Garcia em *Brincando nos Campos do Senhor*. Ele já era um ator consagrado, chegou trazendo pesquisas enormes sobre índios, fitas, livros etc., e eu propus que, a princípio, jogássemos tudo aquilo fora. O que era preciso era viver como um índio. Fomos. De repente, o Stênio estava um índio, foi incrível. Se você vai direto ao roteiro, tudo isso se perde, já existe uma pré-moldura.

Sinopse – Fale um pouco do processo para chegar

no âmago de uma das cenas mais impressionantes do *Cidade de Deus*, quando dois meninos são encurralados pelo bando do Zé Pequeno e estão prestes a levar um tiro. Como chegar naquele ponto em se tratando de crianças?

FT – Foi difícil, cruel... mas às vezes é preciso ser cruel...

No começo, o menorzinho chorava falso, ele estava atuando, usando uma referência de teatro. Isso já durante a preparação. Eu disse que não era nada daquilo. Comecei, então, a fazer um trabalho com a arma, perguntando se ele sabia o que aquilo podia causar numa pessoa. Essa referência, ele tinha clara. Ele conhece arma, conhece morte, tem tudo isso lá onde ele vive. Eu o coloquei naquela circunstância, a da morte eminente, então, passei para um trabalho sensorial de dor, era preciso trazer alguma dor à tona. Fomos recuperando uma dor de dente que ele tinha tido, lembrando de como era aquela dor... Daí por diante, ele passou a chorar de verdade, mas era preciso interromper esse processo, aprender a entrar e a sair dele, por isso quando eu falava “corta”, ele saía da circunstância. Era importante também que ele soubesse que tudo não passava de uma brincadeira, que nós estávamos brincando de sentir dor ou de morrer. Brincadeira que tem hora para acabar: cortou, acabou. Parece que no set ele levou um pouco mais de tempo para sair da circunstância. Eu não estava lá e, nessas horas, é preciso uma voz de comando. Eu já tinha um código com ele, esse código nasce durante a preparação, é preciso estabelecer esse código: cortou e acabou. Outra cena que também tinha um código é aquela do motel, quando o Dadinho mata e ri. Ele estava rindo de uma piada que era nossa. Toda vez que ele se lembrava, morria de rir. Esse era o nosso código.

Sinopse – No caso do *Cidade de Deus*, de uma certa maneira, os meninos já tinham o referencial daquele universo. Mas como agir quando o ator nunca teve o menor contato com a realidade da história que vai viver?

FT – Nesse caso, eu trabalho com associação. Por exemplo, se eu preciso trabalhar a morte com alguém que nunca perdeu ninguém, não precisa necessariamente ser a morte de alguém. Vamos encontrar juntos uma perda que tenha sido significativa para ele e é essa sensação que ele vai buscar quando for necessário.

O cinema pode ser essa grande mentira, mas o ator precisa buscar a verdade, as sensações verdadeiras.

Sinopse – É raro, então, encontrar um ator que vive pelas motivações da personagem?

FT – São muito poucos aqueles que usam a imaginação para viver motivações da personagem. Isso é raro, mas pode acontecer de um ator procurar primeiro em “si-mesmo”, procurar suas razões e usá-las como trampolim.

Sinopse – O ator deve passar pelas experiências da personagem? Experimentar drogas para viver um drogado, por exemplo?

FT – Não, de maneira nenhuma. É preciso exercitar o imaginário, E exercitar o momento de entrar e sair do imaginário também é fundamental. A palavra “ação” e a palavra “corta” servem para isso. Quando entrar, entre de verdade, usando seus próprios recursos, se for necessário. Por exemplo, eu dei um exercício para minha turma chamado “Momentos”. É bem simples: um alcoólatra, na frente de uma garrafa, decidindo se bebe ou não; um aluno meu que estava fazendo um regime para emagrecer, passando vontade, foi o que fez melhor, ele imaginou que a bebida era comida e foi perfeito. Agora quando acabou, acabou. É preciso saber sair tão bem quanto saber entrar.

Sinopse – Essa postura parece facilitar o trabalho do ator no cinema, já que é comum refazer uma cena várias vezes, voltando ao tom inicial e manter o mesmo frescor. O que você consideraria ideal: ensaiar mais e rodar poucas vezes ou o contrário?

FT – Eu não gosto de ensaiar muito.

Sinopse – Você acha que o ator perde o vigor?

FT – Eu acho que ele vai dominando demais a cena, tomando partido, e isso não é bom, é preciso manter um frescor.

Sinopse – É importante que o ator também se surpreenda?

FT – Com certeza, pois este surpreender vai contaminar o ambiente, surgem novas perspectivas para todos. Eu prefiro enfocar o ensaio para que pessoa perceba quais são as motivações dela naquele momento, qual seu desejo e medo naquelas circunstâncias. Com isso, é possível ativar a imaginação na hora que escutar “ação!” Se o ator for livre o suficiente para viver aquela circunstância, ele entra e sai da cena quantas tomadas forem necessárias. E eu gosto de ensaiar a mecânica da cena... isso, sim, precisa ser ensaiado até ficar orgânico.

Sinopse – Em todo o processo do longa *Cidade de Deus* você teve momentos em que pensou que fosse impossível encontrar as personagens no meio daqueles meninos?

FT – Isso sempre acontece, por isso prefiro não manter muito contato com o diretor. No auge de uma crise, eu sempre acho que o negócio não vai andar mais, vira um caos, e é sempre no meio desse caos que surgem as soluções. Foi o caso, por exemplo, de um personagem de *Cidade de Deus*, o Zé Pequeno, que é quase um mostro, e o garoto que estava escolhido para vivê-lo era de uma suavidade, uma ingenuidade... o Leandro não tinha nada do Zé Pequeno. Eu dava um exercício pra ele machucar alguém e ele tinha pena da pessoa, pedia desculpa! O tempo passava e fui ficando preocupada, afinal, eu tinha que arrumar um jeito... foi nessa hora que percebi que o Leandro tinha paixão pelo cabelo dele. Cada dia vinha com um penteado diferente. Aquilo foi me inspirando... Invenitei um exercício: pedi ao Leandro para não se mexer de jeito nenhum, e coloquei um outro ator na frente dele e pedi que fizesse o que fosse com o cabelo do Leandro. Nossa, ele foi ficando maluco, sem poder se mexer... de repente,



saltou um negócio, uma loucura lá de dentro, e foi preciso segurar o bicho, eu e um assistente. Eu só tive uma exclamação: chegou o Zé Pequeno!!

Sinopse – O seu treinamento não visa o texto, portanto. Você trabalha basicamente com as cenas, as circunstâncias, as emoções?



FT – O foco é na pessoa em si. No final do processo, o texto já nasce na boca da personagem, aí se montam as cenas.

Sinopse – No caso da improvisação, isso pode chegar ao set?

FT – No meu caso, não. A improvisação vem antes, para que possamos chegar ao roteiro. Eu crio uma situação que é a

dinâmica emocional da cena, mas é uma outra situação. Eu deixo que os atores se familiarizem com isso; eles se movimentam dentro disso e quando chega o roteiro é só o texto que chega, o restante já está todo lá. Eu sempre trabalho com uma situação associativa.

Sinopse – Como adequar o aparato técnico, câmera, luz artificial etc., dentro desse realismo na interpretação?

FT – Eu tenho trabalhado com diretores que respeitam essa geografia emocional, a câmera vai se encaixar na cena, no espaço que foi encontrado pelos atores. Tudo flui melhor.

Sinopse – Quando você se depara com personagens que têm uma marca física importante ou até mesmo uma voz que exige trabalho, o processo ainda é o mesmo?

FT – Aconteceu no *Memória Póstumas*: uma personagem era manca. Ficamos trabalhando primeiro em cima disso, dias e dias, até que ficasse orgânico. Depois, já dá para seguir adiante. Com a voz, se for preciso, peço ajuda a uma fonoaudióloga. Isso caso eu perceba que é um problema estrutural ou mecânico. Se for de fundo emocional, procuro encontrar um outro caminho. O Cabelereira do *Cidade de Deus* logo veio dizendo que não chorava, ele tinha uma voz fininha e ainda parecia uma metralhadora. Mais adiante, enquanto trabalhamos, veio a voz e veio o choro, tudo aquilo que estava preso lá dentro.

Sinopse – Você acredita que o bom ator é aquele que nasce para o ofício, o ator nato?

FT – Eu acredito que existe a pessoa que é mais ou menos livre. Quem é mais livre se conduz melhor e, às vezes, nem precisa estudar. Ela tem uma imaginação forte, ela se permite viver outras vidas. Pra mim, isso é um talento. Existem outras que estão aprisionadas, que precisam ser libertadas e formadas. Depende muito dos valores de cada um. O importante é não se levar muito a sério. Aqueles que não se levam muito a sério vão mais longe; esses se realizam. Não dá pra ser prevenido. É preciso entrar na brincadeira, pois tudo não passa de uma brincadeira.

Sinopse – Parece óbvio que, durante a preparação,

o ator está bastante “protegido” contra possíveis ataques de ansiedade. Como preparar o ator para a atmosfera que ele vai encontrar no set?

FT – Eu procuro criar aqui situações de pressão violentíssimas. Eu simulo aquilo que ele pode encontrar mais adiante, no set. Eu pressiono mesmo, deixo o cara em pânico. Tudo por associação. Às vezes, eu deixo o ator um tempão sem uma ação para realizar. Assim, ele vai viver situações as quais não está preparado para lidar. Frustrações emocionais que não são da personagem. Absolutamente tranqüilo diante da palavra “ação”, ninguém vai ficar, mas pelo menos aprendem a lidar melhor com a ansiedade.

Sinopse – O Zé Celso Martinez Corrêa fala do ator que entra em “transe” no teatro. No cinema, isso não se dá assim. As ações nem ao menos obedecem uma ordem cronológica.

FT – Para mim, o que o Zé Celso chama de transe, eu chamo de “ação-imaginar”. É como se fosse uma mágica: você entra, aquele quarto é seu quarto, aqueles são seus objetos, você está unido a tudo aquilo. Saiu do cenário, acabou. Nada é seu. Essa mágica de você sair da realidade e entrar no imaginário é também um transe.

Sinopse – Você não falou em “memória emotiva”, apesar de ter mencionado processos onde certas sensações são ativadas. Por quê?

FT – Pra mim, a “memória emotiva” é do espectador; é ele que tem de associar aquela imagem à alguma coisa e, então, se emocionar. O espectador vive a “memória emotiva”; o ator vive a sensação. Numa cena onde existe a espera, por exemplo, você não precisa necessariamente dizer o porquê de estar se esperando. Precisa, sim, estar esperando de verdade. Com uma cena de alegria, não é preciso buscar um fato na minha vida que tenha me deixado feliz, mas eu preciso ativar a sensação de estar alegre, a sensação física que esse estar alegre me traz.

Sinopse – E cada ator encontra um caminho pessoal para ativar essas sensações?

FT – Sim, cada um tem sua maneira. Em muitos casos,

eu consigo chegar através do corpo. Para isso, eu preciso da imaginação. Eu não gosto é de trabalhar para ativar a emoção, porque emoção é algo muito instável, inseguro. Você não domina a emoção, mas a sensação, sim.

Sinopse – A emoção pode desencadear um estado indomável?



FT – Sim, a emoção é selvagem, e isso na maioria das vezes não interessa. A emoção é perigosa; ela escraviza. Eu peço para os meus atores fazerem força pra não chorar, pois basta a gente ver alguém lacrimejando para termos vontade de chorar. Agora, é preciso ser generoso para aceitar e entender isso. O ator não precisa viver toda aquela emoção sozinho. Ele pode deixar que o outro viva por ele, o espectador. Isso é generosidade.