

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES**

**VANDERLEI BERNARDINO**

**O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo**

**São Paulo  
2013**

**VANDERLEI BERNARDINO**

**O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo**

**Dissertação apresentada à  
Escola de Comunicações e Artes da  
Universidade de São Paulo  
para obtenção do título de Mestre**

**Área de Concentração:  
Meios e Processos Audiovisuais**

**Orientador: Prof. Dr.  
Ismail Norberto Xavier**

**São Paulo  
2013**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Bernardino, Vanderlei

O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo / Vanderlei Bernardino. -- São Paulo: V. Bernardino, 2013.  
90 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais - Escola de Comunicações e Artes / Universidade de São Paulo.  
Orientador: Ismail Xavier  
Bibliografia

1. Cinema Novo 2. Teatro de Arena 3. Interpretação 4. Ator I. Xavier, Ismail II. Título.

CDD 21.ed. - 791.43

## AGRADECIMENTOS

Ao Prof. Ismail Xavier pela paciência e generosidade.

A Berenice Haddad, Cia. mundana, Cris Lozzano, Prof. Cristian Borges, Prof. Eduardo Morettin, Johana Albuquerque, Luah Guimarães, Profa. Lucia Romano, Maria Inez, Marlene Salgado, Néelson Xavier, Neusa Bernardino (in memorian), Othon Bastos, Pedro Aguerre, Priscila Jorge, Prof. Rubem Machado, Prof. Rubens Rewald, Prof. Sérgio de Carvalho, Sérgio Siviero, Profa. Silvia Fernandes, Stella Marini, Verenna Gorostiaga, aos meus irmãos e irmãs e, especialmente, a minha mãe Alaíde.

## RESUMO

BERNARDINO, V. **O Ator do Teatro de Arena no Cinema Novo.** 2013. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, 2013.

Esta pesquisa aborda a influência de métodos e técnicas da interpretação do ator no contexto do cinema brasileiro moderno, quando o trabalho, o estilo e os métodos de interpretação do Teatro de Arena encontraram seu desdobramento no estilo de interpretação de atores, em filmes precursores e clássicos do Cinema Novo. Para isso vamos identificar quais as influências técnicas desta interpretação, como o sistema de Stanislavski, o método do Actors Studio, o efeito de distanciamento de Bertold Brecht. Na análise de cenas e sequências de filmes focalizo no trabalho dos atores a interação com a estética, a câmera e a montagem, para a compreensão destas influências. Assim analiso o desempenho de Gianfrancesco Guarnieri no filme *O Grande Momento* de Roberto Santos, 1958; Néelson Xavier no filme *Os Fuzis* de Ruy Guerra, 1963; Paulo José em *O Padre e a Moça* de Joaquim Pedro de Andrade, 1965; Othon Bastos no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha, 1963, único não-representante do Teatro de Arena, mas que consolidou sua carreira de teatro na Bahia e mais tarde no Grupo de Teatro Oficina em São Paulo. Estes atores fazem parte do florescimento de uma nova abordagem de interpretação teatral, influenciados pelo estudo das técnicas e na ênfase em retratar o homem brasileiro deste momento sociopolítico e cultural. Os cineastas do Cinema Novo, que buscavam estéticas alternativas e novas formas de diálogo com a realidade brasileira, vão encontrar nestes intérpretes as parcerias para a realização de seus filmes. Sendo assim, esta pesquisa busca um aporte original à questão, e parte da experiência do teatro para fazer a análise do trabalho do ator brasileiro no cinema, levando em conta as diferenças de técnica e de condições do trabalho, mas pensando tais diferenças como o lugar de um mútuo aprendizado que evidencia muito bem tudo o quanto há de comum entre o teatro e o cinema.

Palavras-chave: Cinema Novo. Teatro de Arena. Interpretação do Ator. Constantin Stanislavski. Bertold Brecht. Actors Studio.

## ABSTRACT

BERNARDINO, V. **The *Teatro de Arena* Actor in Brazil's Cinema Novo.** 2013. Thesis (Master's) – School of Communications and Arts, University of São Paulo, 2013.

This study addresses the influence of acting methods and interpretation techniques in the context of modern Brazilian cinema, when the work, style and interpretation methods of the *Teatro de Arena* were prominent in the styles of actors' interpretations in the classic Cinema Novo films and their precursors. The technical influences of interpretation will be identified, such as Stanislavski's system, the Actors Studio method, and Bertold Brecht's estrangement effect. In the analysis of film scenes and sequences, I focus on the actors and their interaction with the esthetics, the camera, and the set, to better understand these influences. Thus, I analyze the performance of Gianfrancesco Guarnieri in Roberto Santos' 1958 film *The Grand Moment*; Néelson Xavier in Ruy Guerra's 1963 film *The Guns*; Paulo José in Joaquim Pedro de Andrade's 1965 film *The Priest and the Girl*; and Othon Bastos in Glauber Rocha's 1963 film *Black God, White Devil*. Othon Bastos, the only actor not representative of the *Teatro de Arena*, spent his formative theatrical years in the state of Bahia and later in the *Grupo de Teatro Oficina* in the city of São Paulo. These actors represent the flourishing of a new approach to theatrical interpretation, influenced by the study of techniques and by the emphasis on portraying Brazilians in their social, political and cultural context. The Cinema Novo filmmakers, seeking alternative esthetics and new ways to engage the Brazilian reality, find in these actors the partners they need to make their works. Thus, this study seeks to make an original contribution to the question, analyzing the work of Brazilian actors in cinema based on experience in the theater, taking into account the differences in technique and working conditions, but thinking of these differences as providing space for mutual learning, clearly demonstrating the extent of commonalities between theatre and cinema.

Keywords: Cinema Novo. Teatro de Arena. Actor's interpretation. Constantin Stanislavski. Bertold Brecht. Actors Studio.

# Sumário

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	7
<b>CAPÍTULO I</b> .....	10
O TEATRO DE ARENA E O CINEMA NOVO .....	10
A INTERPRETAÇÃO DO ATOR.....	10
<i>O TEATRO DE ARENA</i> .....	12
<i>O CINEMA NOVO</i> .....	15
<i>Os Atores do Arena e o Cinema Novo</i> .....	16
<i>O Sistema de Stanislavski</i> .....	18
<i>O Método no Actors Studio</i> .....	21
<i>O Corpo do Ator no Teatro e no Cinema</i> .....	23
<i>MARLON BRANDO NO FILME SINDICATO DE LADRÕES (ON THE WATERFRONT, 1954)</i> .....	27
<b>CAPÍTULO II</b> .....	35
GIANFRANCESCO GUARNIERI NO FILME O GRANDE MOMENTO (1958) ..... <b>ERRO! INDICADOR NÃO DEFINIDO.</b> <i>GIANFRANCESCO GUARNIERI em O GRANDE MOMENTO</i> .....	40
<b>CAPÍTULO III</b> .....	48
NELSON XAVIER NO FILME OS FUZIS (1963).....	48
<b>CAPÍTULO IV</b> .....	59
PAULO JOSÉ NO FILME O PADRE E A MOÇA (1965).....	59
<b>CAPÍTULO V</b> .....	72
OTHON BASTOS NO FILME DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1963) ....	72
<i>A Influência de Bertold Brecht no trabalho do ator e na estética glauberiana.</i> ....	72
<i>A Influência de Brecht</i> .....	73
<i>DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL</i> .....	75
<i>Othon Bastos em Deus e o Diabo na Terra do Sol</i> .....	76
<b>CONCLUSÃO</b> .....	87
<b>FILMOGRAFIA DA PESQUISA</b> .....	89
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	90

## INTRODUÇÃO

Com uma formação em Artes Cênicas e atuando profissionalmente em companhias de teatro, sempre alimentei uma enorme paixão pelo cinema e pelo desempenho dos atores, buscando muitas vezes referências em filmes para o meu trabalho como intérprete. Ao contrário do teatro e a sua efemeridade, o cinema perpetua o registro do trabalho atoral permitindo o estudo e a pesquisa das práticas de representação.

Ao mesmo tempo, instiga-me conhecer de onde se originam e como se desenvolvem os meios técnicos para uma grande interpretação na tela e, com raríssimas exceções, eles sempre estiveram relacionados diretamente com o aprendizado e a experiência do ator na prática teatral. Pode-se fazer uma relação de grandes atores do cinema com importantes escolas e experiências teatrais em seus currículos.

A partir desta ampla possibilidade de estudo constato que no âmbito brasileiro esta abordagem possui escassas pesquisas, tanto sobre o trabalho do ator no cinema e sua técnica quanto à relação de sua prática com o aparato do aprendizado teatral.

Assim, o que pretendo neste trabalho é localizar na relação do teatro com o cinema o deslocamento da técnica de interpretação do ator teatral e sua adequação prática no exercício da linguagem cinematográfica, focalizando a influência de dois acontecimentos importantes na história da cultura brasileira: O Teatro de Arena e O Cinema Novo.

Os estudos sobre o movimento do Cinema Novo já foram fartamente dissecados em seus aspectos estéticos e ideológicos, assim como o Teatro de Arena já foi alvo de várias pesquisas sobre sua importância no processo histórico do teatro brasileiro. O que diferencia e traz uma relevância a este estudo é a abordagem da pesquisa do ator no Arena como um dos elementos que influenciaram na estética dos filmes produzidos pelo Movimento. É lógico que em parceria com diretores que compartilhavam dessas teorias e práticas em suas pesquisas com a câmera e com a *mise-en-scène*.

Escolho como objeto de estudo o desempenho de atores, importantes na trajetória do grupo teatral, em filmes clássicos do cinema brasileiro. Na análise de cenas e sequências que servem de suporte para levantar os elementos técnicos da



interpretação, extraídos da pesquisa de autores que fizeram parte dos referenciais do grupo, como Stanislavski, Lee Strasberg e Bertold Brecht.

No primeiro capítulo, em considerações gerais, elegemos as relações e os intercâmbios entre o grupo de teatro e o movimento do cinema, sintonizados e conectados com uma época de grandes mudanças e questionamentos no cenário cultural brasileiro.

No que se refere à técnica de interpretação, fundamental na construção de um novo olhar sobre a forma do ator brasileiro representar e se posicionar em sua época, a trajetória do sistema de Constantin Stanislavski da Rússia aos Estados Unidos até a chegada ao Brasil. Adaptado por Lee Strasberg transforma-se no método americano de interpretação de atores e pelos olhos e ouvidos de Augusto Boal, que foi ouvinte do Actors Studio, chega ao Brasil para apropriação dos atores brasileiros do Arena. Além da grande contribuição do ator e pesquisador russo Eugênio Kusnet sobre seus estudos do sistema stanislavskiano à época da montagem de *Eles Não Usam Black-Tie*.

Ao fim do primeiro capítulo, como referência de interpretação clássica do “método” no cinema americano, analisamos uma cena do filme *Sindicato de Ladrões* (1954) com o ator Marlon Brando e direção de Elia Kazan, diretor de cinema e teatro, um dos fundadores do Actors Studio.

No segundo capítulo resgatamos a interpretação de Gianfrancesco Guarnieri em *O Grande Momento* (1958) de Roberto Santos com produção de Néelson Pereira dos Santos, um dos filmes precursores do Cinema Novo e com influência da estética neo-realista italiana.

No terceiro capítulo a interpretação de Néelson Xavier em *Os Fuzis* (1963) de Ruy Guerra, filme clássico da primeira fase do Cinema Novo sobre temas ligados ao subdesenvolvimento do país. Néelson Xavier, além de protagonista, foi preparador de elenco do filme, trazendo para os atores do filme os “laboratórios” praticados no Teatro de Arena.

No quarto capítulo, Paulo José em *O Padre e a Moça* (1965) de Joaquim Pedro de Andrade, um dos filmes que estabelece a relação do Movimento com a literatura brasileira, no caso o poema de Carlos Drummond de Andrade “O Amor Negro de Roupas Brancas”. É o primeiro filme do ator Paulo José e o primeiro de ficção do diretor Joaquim Pedro de Andrade.

E para examinar a influência da teoria brechtiana no Teatro de Arena e no cinema brasileiro, no quinto capítulo incluímos a análise do trabalho de Othon Bastos

em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), pela originalidade e importância que sua interpretação determinou na narrativa do filme de Glauber Rocha. Othon, que não foi ator do Teatro de Arena, participou na época de importantes montagens teatrais em Salvador, foi integrante do Grupo dos Novos na Bahia, e em São Paulo participou do Grupo Teatro Oficina, outro grande expoente da cena teatral brasileira.

Parece-me importante a valorização histórica do trabalho do ator no cinema brasileiro, principalmente nos dias atuais em que existe uma produção nacional significativa em relação a outros momentos do país, e entre outras questões levantadas sobre a situação do cinema contemporâneo, se discute a posição do ator no sentido autoral da obra e as condições de uma preparação técnica na criação e no desenvolvimento de uma personagem fílmica.

Este estudo procura evidenciar elementos possíveis de utilização que acrescente ao intérprete do cinema e seus profissionais os meios da prática atoral considerando que o trabalho do ator também pode ser instrumento de pensamento da estética cinematográfica, fugindo de estereótipos ou de abstrações sobre o ofício.

# CAPÍTULO I

## ***O Teatro de Arena e o Cinema Novo***

### ***A interpretação do ator***

A presença do ator no cinema ainda carece de estudos mais aprofundados, principalmente no Brasil, mas atualmente, mais de cem anos da invenção do cinematógrafo, vem aparecendo novamente nos pesquisadores um interesse em discutir o papel do ator com mais verticalidade e em tratá-lo como uma das peças importantes do dispositivo cinematográfico.

Contudo, à força de se repetir que não se fala suficientemente dos atores, acabamos por falar deles, e mais do que se pensa. De fato, há mais de duas décadas que cada vez mais comentadores se interessam pelo ator de cinema, a sua história, as suas práticas, as suas relações com a criação, o espectador, o campo artístico e pessoal.<sup>1</sup>

Em se tratando de atores na história do cinema, foi na Rússia dos anos 1920, em que houve uma grande elaboração teórica sobre o exercício do intérprete na arte cinematográfica, e que influenciou o seu estatuto até os dias atuais. Não podemos deixar de mencionar o Efeito Kulechov, ao tratar a expressão e o trabalho do intérprete condicionado ao domínio da montagem, quando o mesmo plano do rosto de um ator pode sugerir diferentes reações dependendo do contexto do plano anterior. Tal efeito fora experimentado pelo diretor Lev Kulechov na escola de cinema de Moscou.

Classicamente, opõem-se duas categorias de atores: o ator “sincero”, que sente e revive todas as emoções de sua personagem, e funciona pela empatia; de modo inverso o ator capaz de controlar e de simular essas emoções. O cinema não fez mais que ampliar essa tipologia de origem teatral. (...) O cinema acrescenta a essa classificação um nível suplementar, com a possibilidade de recorrer a atores não profissionais.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> NACACHE, Jaqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda., 2005.

<sup>2</sup> AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papyrus, 2012.

O cinema, além de incorporar atores profissionais independente das categorias e estilos, irá também formar os intérpretes exclusivamente cinematográficos, considerando a teatralidade como impureza nos domínios da tela, prevalecendo entre os cineastas e estudiosos, a observação de que a interpretação teatral não serve à cinematográfica, na qual “o menos é mais”. Robert Bresson, por exemplo, vai recusar totalmente a influência teatral para seu “Cinematógrafo”, e no caso da interpretação, vai optar por “modelos” no lugar de atores.

Posto isso, temos uma questão a debater, pois a maioria dos grandes atores do cinema, que impregnaram determinados filmes com seu estilo de interpretação na tela, teve sua carreira originada no teatro. Trouxeram um método de trabalho, definiram uma estrutura de comportamento diante da câmera e deram expressão ao que se constitui a partir de uma formação básica feita em contato com um método ou prática (Stanislavski, Brecht) de construção da personagem. Cabe discutir as condições deste transplante que é, em verdade, uma adaptação, uma reinvenção do estilo que leva em consideração as diferenças de técnicas e da linguagem. Tais diferenças dizem mais respeito a uma questão de adequação e ajuste de estilo de interpretação a determinada estética cinematográfica do que de esquecimento do teatro, pois a suposta (para nós, falsa) alteridade radical entre cinema e teatro é um mito.

A luta contra a teatralidade do cinema não significa de maneira alguma a negação do teatro: pretende simplesmente enquadrar com clareza e com exatidão a necessidade de averiguar as antinomias que se criam inevitavelmente no processo evolutivo do teatro, encontrando a solução das mesmas no cinema, baseando-nos nas novas possibilidades técnicas.<sup>3</sup>

Ao longo da história cinematográfica o teatro vai influenciar o cinema esteticamente e no estilo de interpretação dos seus atores, seja a partir da incorporação dos códigos de gênero – o que perpassa o cinema industrial desde o início do século XX até hoje –, ou seja pela incorporação de comediantes que, como no cinema mudo americano e francês, vieram do *music-hall*, do circo ou do bulevar como Max Linder, Charles Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd e muitos outros, que irão trazer sua técnica teatral para a interpretação cinematográfica. O Cinema Expressionista Alemão também sofre influência direta de alguns diretores do teatro de sua época como Max Reinhardt, e de atores como Conrad Veidt, Peter Lorre, Emil Jannings.

---

<sup>3</sup> PUDOVKIN, V. I. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1951.

Assim como o teatro realista americano dos anos 1940-50 influenciado por Stanislavski e Lee Strasberg vai formar uma geração de atores do cinema: Marlon Brando, James Dean, Montgomery Cliff, Paul Newman e muitos outros até os dias atuais, que ficaram marcados pelo que, no contexto do cinema hollywoodiano, foi sempre referido como o “Método”, para contrastar com outras formações ou mesmo com estilos de trabalho mais intuitivos.

Cito os contextos acima como exemplos, forma de lembrar a constante interação entre cinema e teatro, bem como a circulação de diretores e atores nos dois terrenos, ao longo do século XX.

Esta pesquisa envolve a análise da presença do referencial criado pelo Teatro de Arena no Cinema Novo, no que diz respeito à interpretação dos atores.

## **O TEATRO DE ARENA**

O Teatro de Arena de São Paulo foi, como grupo, formado em 1953, por ex-alunos da Escola de Arte Dramática, dentre eles José Renato, influenciados por um teatro no qual se buscava uma economia no modo de produção, por uma interpretação intimista e de maior proximidade com o público, sem o uso dos artifícios do palco italiano, já que os espectadores são dispostos em torno da área de atuação. Sua fase mais significativa tem início em 1958, com a montagem de *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri. Surge, neste momento, o florescimento de um novo tipo de interpretação teatral de estilo realista, que busca uma sintonia com o que se considerava a melhor representação de tipos brasileiros em sua particularidade (enfim, povo brasileiro), em contraponto ao que se julgava uma interpretação mais internacionalista, de influência europeia, bem própria à tradição do TBC (Teatro Brasileiro de Comédia). A ênfase nesse estilo de interpretar envolve a conjunção de um núcleo temático com certos personagens, de um interesse pela realidade social brasileira com a montagem de peças da dramaturgia nacional em construção: retratar o homem brasileiro, dificuldades da família brasileira operária e outros grupos sociais associados a um momento sociopolítico e cultural muito efervescente do final da década de 1950.

O essencial é que, ao se almejar a criação de uma identidade teatral própria, importância fundamental foi conferida ao método de interpretação dos atores, o qual os líderes do Teatro de Arena foram buscar em “escolas” consagradas que entendiam como mais ajustadas ao seu projeto de realismo. Analisadas as alternativas presentes no cenário internacional e levando-se em conta a experiência de figuras chave como Augusto Boal, o Arena pesquisou em sua base de interpretação no sistema de Stanislavski tal como retrabalhado no *Actors Studio* (Nova York) dirigido por Lee Strasberg e denominado de “método”. No plano prático, tudo começou quando Augusto Boal voltou dos Estados Unidos em 1956:

Eu nunca participei como ator, nem nada, mas eu ia pra lá (Actors Studio) e via. Isso foi muito bom para mim, ter tomado conhecimento de Stanislavski, via os diretores trabalhando com os atores, via os atores criando personagens. Lá havia essa proximidade de que há aqui no Arena. Um teatro realista, naturalista mesmo... É o que eu chamaria até de um naturalismo subjetivo. O pessoal trabalhava em cinema, e o tempo do cinema é diferente do tempo do teatro. O cinema tem muito *close-up*, o Arena também tem *close-up*, mas é um *close-up* em que você vê o ator aqui, mas você vê o outro para quem ele fala e sente a relação permanente. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>4</sup>

Por este depoimento de Boal ficamos sabendo que um dos seus primeiros contatos com o sistema de Stanislavski foi pela via do método desenvolvido pelos americanos no *Actors Studio*, ou seja, por uma apropriação do sistema. Mas em sua análise de ouvinte, constatamos uma proximidade existente na aprendizagem e na experimentação do ator, voltado tanto para o teatro realista apresentado lá, como também para sua adequação ao cinema. O naturalismo subjetivo da qual ele fala, onde o gesto cotidiano está sempre relacionado a uma intenção ou estímulo da personagem serve ao ator tanto para o palco como para a tela.

Outra fonte de contato do Arena com o sistema stanislavskiano foi com Eugênio Kusnet, ator russo radicado no Brasil, outra figura central na passagem pelo grupo, que integrou o elenco de *Black-Tie* e trabalhou de forma mais aprofundada com os atores, realizando a transição do seu aprendizado do teatro russo para o contexto brasileiro.

A entrada de Kusnet no Arena deu-se a partir de seu trabalho como ator em *Eles Não Usam Black-Tie*. Milton Gonçalves conta: ‘Aprendíamos só de olhar para ele, além de tudo que ele nos ensinou discutindo conosco os nossos trabalhos. Em certo sentido o processo de trabalho do Kusnet não contrariava em nada o que havíamos aprendido com Boal, mas o Kusnet aprofundou muita coisa, deu-nos um nível de detalhamento que foi importantíssimo’. E como definir

---

<sup>4</sup> Depoimento de Augusto Boal, 2004.

então essa interpretação brasileira, ou uma interpretação à brasileira? Se o brasileiro não é uno, mas múltiplo, o ponto de partida será sempre o próprio ator. Busca constante de um “como”. Como interpretar. Tanto na prática quanto no ensino do teatro, a influência de Stanislavski, ou de um Stanislavski, que foi se tornando mais e mais brasileiro sob influência de Kusnet e de sua relação com os atores brasileiros com os quais trabalhava. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>5</sup>

Na Rússia em 1920, Eugênio Kusnet estudou Arte Dramática na região do Cáucaso e não com o mestre russo. Na época ainda não havia os escritos teatrais de Stanislavski, mas já havia a sua influência dos espetáculos apresentados pelo Teatro de Arte de Moscou, aos quais consta que Kusnet havia assistido alguns. Kusnet só vai entrar em contato com a obra teórica de Stanislavski, no Brasil, por via de uma edição russa do seu primeiro livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*.

Além de auxiliar o diretor da peça, esclarecendo suas recomendações aos atores, propunha aos que estavam ao seu lado novas atitudes e lembrava que a função do ator era a de observar a realidade e de criar no palco aquilo que havia apreendido das observações. José Renato assegura que a inspiração para estas indicações era o trabalho realizado por Stanislavski em *Ralé* de Máximo Górkki, quando ele levou os atores para debaixo de uma ponte para entender certos processos da vida de mendigos.

Relacionando um problema da peça que estava em curso – neste caso, em *Black-Tie*, sobre a vida de uma comunidade operária no Brasil da década de 1950 –, com suas referências do Teatro de Arte de Moscou, Kusnet ampliou o horizonte dos atores brasileiros na direção do olhar para a vida e para o mundo como uma prática permanente, fornecendo-lhes uma ferramenta perene de trabalho, como o próprio Stanislavski o fez.<sup>6</sup>

Neste relato sobre Kusnet percebemos a síntese da pesquisa do Arena desta fase, a observação da realidade, no caso a brasileira, e a criação artística decorrente desta observação. Também no que concerne o trabalho do ator a busca da inspiração através do olhar sobre a realidade e do exercício prático em convívio com esta realidade, trazendo a ferramenta do chamado “laboratório” de interpretação, como o proposto por Stanislavski, no convívio com os mendigos na *Ralé* de Gorki.

Após o golpe militar de 1964, novas questões trazidas no campo da relação com o público e a necessidade de ampliar os recursos dramáticos do grupo levaram à

<sup>5</sup> Depoimento de Sonia Azevedo, atriz, diretora, dramaturga e professora de teatro, 2004.

<sup>6</sup> PIACENTINI, Ney. *Eugênio Kusnet: Do Ator ao Professor*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2011.

incorporação dos aprendizados elaborados por Bertold Brecht para o teatro épico/didático, momento em que fizeram notórios espetáculos como *Arena Conta Zumbi* e *Arena Conta Tiradentes*, escritas por Augusto Boal e Guarnieri, tomando como pretexto a história nacional para promover uma discussão política do presente (ditadura, opressão, lutas pela liberdade), o que solicitou dos atores uma nova forma de trabalho pautada pela não identificação com as personagens a fim de não se perder de vista a produção de uma postura crítica e objetiva a ser assumida pelos espectadores diante dos problemas discutidos na peça.

## O CINEMA NOVO

O Movimento do Cinema Novo surge também no final dos anos 1950, empenhado em articular o cinema e a política, a renovação dos métodos e a recusa do padrão industrial associado aos estúdios da Companhia Vera Cruz que havia falido em 1954. A partir daí os jovens do Cinema Novo trazem para a cultura brasileira conceitos estéticos e parâmetros de produção que julgavam mais adequados à exploração de temas ligados ao subdesenvolvimento do país. Tal proposta tem seu primeiro momento de maior afirmação quando, em 1963-64 são realizados no sertão do nordeste, quase simultaneamente, os filmes *Vidas Secas* de Néelson Pereira dos Santos, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* de Glauber Rocha e *Os Fuzis* de Ruy Guerra.

Cada qual tem sua própria maneira de entender a dramaturgia e o trabalho dos atores, havendo no filme de Ruy Guerra uma nítida incorporação da experiência realista do Teatro de Arena, e no filme de Glauber a realização de experiências inspiradas no teatro épico de Brecht com o qual o cineasta havia se familiarizado em sua experiência com teatro na Universidade da Bahia.

Até que ponto os primeiros filmes do Cinema Novo são influenciados ou não pelos Teatros Brasileiros da época? E quais as relações do Cinema Novo com o Arena de São Paulo, o Grupo Opinião do Rio e o Oficina de Zé Celso, Bhorgi, Ítala Nandi?<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.



Em uma segunda fase, após o golpe de 1964, a discussão temática do Cinema Novo desloca-se para um momento de autocrítica, da crise do intelectual de esquerda diante da derrota sofrida com o golpe. Filmes como *O Desafio* de Paulo César Saraceni, *A Derrota* de Mário Fiorani, *Terra em Transe* de Glauber Rocha e *Fome de Amor* de Nelson Pereira dos Santos compõem uma reflexão sobre o momento de frustração e crise política, existencial. Ao mesmo tempo, um balanço da cultura brasileira em diálogo com a literatura leva à adaptação de clássicos como *O Menino do Engenho* de José Lins do Rego, filme de Walter Lima Júnior, como o poema “Negro Amor de Rendas Brancas” de Carlos Drummond de Andrade no filme *O Padre e a Moça* de Joaquim Pedro de Andrade, *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* de Guimarães Rosa, filme de Roberto Santos, e *Macunaíma* de Mário de Andrade, filme dirigido por Joaquim Pedro de Andrade.

## Os Atores do Arena e o Cinema Novo

No final dos anos 1950, o ator brasileiro vinha de uma tradição das vedetes populares, ou das estrelas do teatro “burguês” de tradição europeia. O teatro e o cinema que buscavam uma reflexão da sociedade solicitavam um tipo de ator que pudesse retratar a personagem do povo de uma forma realista a partir da identificação com o papel e com seu meio social, e também que possuísse uma postura de engajamento político.

Alguns atores vão participar desta nova fase da interpretação brasileira nos dois movimentos, tanto do teatro como do cinema: Gianfrancesco Guarnieri (*O Grande Momento*) e Oduvaldo Vianna Filho (*O Desafio*) começaram a carreira como amadores no Teatro Paulista do Estudante e tinham uma formação política de esquerda, assim como Néelson Xavier (*Os Fuzis*) que estudou na Escola de Arte Dramática de São Paulo.

Paulo José (*O Padre e a Moça*, *Macunaíma*) que chegou a morar no Arena, e Dina Sfat (*Macunaíma*) conheceram-se no teatro e casaram-se. Milton Gonçalves (*O Grande Momento*, *Macunaíma*) e Flávio Migliaccio (*O Grande Momento*, *Terra em Transe*) eram da periferia de São Paulo e fizeram escola com os estudos e as peças no Arena. Hugo Carvana (*Os Fuzis*, *O Desafio*, *Terra em Transe*) juntou-se ao grupo no

Rio de Janeiro. Além desses, muitos outros se formaram ou passaram algum tempo no Arena como Joel Barcellos, Joana Fomm, Miriam Muniz, Isabel Ribeiro, Lima Duarte, Luis Linhares, Chico de Assis, e tantos mais que influenciaram as novas gerações.

O populismo, no Arena, além de plataforma política e estética, também foi um modo de viver. Os seus atores, quanto à origem social, não diferem talvez fundamentalmente dos do TBC. Mas ao passo que estes se aristocratizavam, refinando elocução e maneiras para estar à altura dos textos estrangeiros, reflexos de sociedade mais civilizadas, o Arena já formado em outra circunstância histórica, procedeu ao inverso. Não apenas acolheu pessoas de nível econômico modesto como lhes deu condições para exprimir em cena esse lado de suas personalidades.<sup>8</sup>

Estes atores possuíam em comum o desejo de não só instaurar uma renovação na cena artística brasileira, mas de estabelecer um diálogo mais direto e verdadeiro com o público brasileiro da época.

Como os espetáculos eram feitos no formato de arena e muito próximos ao público, isto possibilitava aos atores uma relação mais íntima com os espectadores, além de não constituir apenas uma relação frontal, mas tridimensional com a plateia, que se colocava em todos os lados do espaço cênico. Essa proximidade com o espectador no Arena, permitirá aos atores um trânsito mais fácil na interpretação para a câmera do cinema.

O Arena trouxe para dentro do teatro “os estruchos”: aqueles atores que não seriam atores em lugar nenhum. Não tem cara de ator, não tem voz de ator, não tem nada de ator. E aqui também, começa a acontecer um realismo de outra ordem, um realismo brasileiro. Colocando em cena um outro tipo de personagem, você colocava também um outro tipo de interpretação... No Teatro de Arena a gente trabalhava numa voltagem muito baixa, a sub-representação, que foi extremamente útil para o meu trabalho no cinema. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>9</sup>

Quando Paulo José afirma que o Arena abriu as portas do Teatro para outra espécie de cidadão atuar, “aqueles que não seriam atores em nenhum lugar”, é para aqueles não-atores eleitos pelas normas vigentes, para aqueles que não possuíam nenhum vínculo com a preestabelecida imagem de ator no mercado da sociedade paulista, e isto geraria uma nova modalidade de personagens e ao mesmo tempo outro estilo de interpretação, mais verdadeiro e econômico no gesto. É interessante que ele utiliza o termo “voltagem muito baixa”, como se precisasse de uma comunicação mais

<sup>8</sup> PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.

<sup>9</sup> Depoimento de Paulo José, 2004.

ao pé do ouvido, com mais intimidade, a “sub-representação”, o mais pessoal e orgânico. O que o cinema vai incorporar com muita satisfação e com precisão nos filmes da época.

## O Sistema de Stanislavski

Um filme é a preservação da arte do ator, da arte do teatro. Do drama falado uniformado com o drama escrito. Você não se apercebe, que com a invenção do registro voluntário da imagem, do movimento e da voz, e em consequência da personalidade e da alma do ator, o último degrau perdido na cadeia das artes desaparece, e o teatro deixa de ser um acontecimento passageiro para ser um testemunho eterno?<sup>10</sup>

A relação do teatro com o cinema já faz parte de vários estudos realizados ao longo do século XX, desde a influência de gêneros e estilos à utilização de aspectos da *mise-en-scène* incorporados do teatro pelo cinema. A respeito do trabalho do ator cinematográfico relacionando sua técnica com o exercício do teatro, um dos primeiros a realizar uma análise mais específica foi o diretor russo V. I. Pudóvkin no começo dos anos de 1930.

O cineasta e teórico propõe a incorporação de procedimentos e ajustes do trabalho do ator no teatro na transposição para a interpretação no cinema, refletindo sobre as diferenças intrínsecas de cada veículo. Se uma das grandes dificuldades neste ajuste vem do fato da descontinuidade do trabalho do ator cinematográfico, gerada pela impossibilidade de uma unidade de criação no tempo e no espaço específico do teatro, Pudovkin dirá que mesmo no palco o ator sofre minimamente do mesmo problema, pelos intervalos entre uma cena e outra e mesmo entre os atos de uma peça.

No teatro o ator constrói a sua personagem obedecendo a uma partitura construída pelo texto e pelas ações, permitindo a sua realização de uma forma contínua durante uma ou duas horas, entre as saídas para a coxia do palco ou para o seu camarim durante os intervalos. No cinema esta construção segue a mesma partitura de um roteiro, com texto e ações, mas aqui ele vai fragmentar o seu trajeto pela descontinuidade das filmagens das cenas, podendo representar o final da trajetória da personagem antes do

---

<sup>10</sup> BOLELAVSKY, Richard. *A Formação do Ator*. Rio de Janeiro: Páginas, 1956.

seu início ou mesmo o meio dela. Isto exige do ator uma técnica que o possibilite na criação o domínio do caminho a percorrer e o conhecimento total da personagem para poder desmembrar as suas ações em partes descontínuas. Este processo de absorver o papel nos seus mínimos detalhes, que no caso do teatro se dá através dos ensaios e dos laboratórios de construção da personagem, fica sendo válido para o ator como procedimento para o seu trabalho no cinema e seu domínio total do papel.

A técnica do ator de cinema deve ser subdividida em dois momentos fundamentais: primeiro, a posse e a subordinação da interpretação aos dados criadores da arte da montagem; segundo, a absorção do papel e sua transformação em imagem orgânica e unitária.<sup>11</sup>

Pudóvkin defende a absorção do papel nos moldes que pretendem os atores da “escola de Stanislavski” e do Teatro de Arte de Moscou, em que é necessário o “vínculo orgânico entre a pessoa do ator e cada momento da vida do personagem por ele representado.” (PUDOVKIN, 1951, p. 28)

O sistema de Konstantin Stanislavski, ator e diretor russo, foi desenvolvido e constantemente reavaliado pelo próprio autor até a sua morte em 1938. Sua concepção origina-se a partir da instauração do naturalismo e de um desenvolvimento da psicanálise no final do século XIX. O escritor Emile Zola, o mais célebre escritor do naturalismo, passou dois meses vivendo como mineiro na extração de carvão, extraíndo daí as experiências e o estudo do meio para escrever sua obra-prima *Germinal*.

O processo de Stanislavski vem de uma necessidade de sistematizar o trabalho do ator, e renovar o teatro russo da época fugindo da ideia abstrata e mítica do “talento” como única ferramenta para uma boa interpretação.

Ao recrutar um grupo de atores amadores para formar o Teatro de Arte de Moscou, em 1898, juntamente com Vladimir Nemirovich-Danchenko – diretor e pedagogo russo –, Stanislavski fugia do antigo teatro convencional das vedetes e de estrelas que não se adequavam aos novos estilos dramáticos que surgia e, com a forma de trabalho que para ele era essencial, buscava um grupo de pessoas que tivesse continuidade na produção e na atuação das peças.

O programa da atividade que se iniciava era revolucionário. Nós protestávamos contra a velha maneira de representar, contra a teatralidade, contra o falso pathos, a declamação e a afetação cênica, contra o convencionalismo na montagem, as decorações e o estrelismo

---

<sup>11</sup> PUDOVKIN, V. I. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1951, p.102.

que prejudicava o conjunto, contra toda a estrutura dos espetáculos e o repertório deplorável dos teatros daquela época.<sup>12</sup>

O estudo desenvolvido por Stanislavski procedia da análise e da pesquisa desenvolvida a partir de suas próprias experiências e de indagações junto aos seus companheiros na cena. Seu intuito era de formular uma base técnica que permitisse ao ator um sentido de verdade e de estado criador constante no palco.

Para Stanislavski, a autenticidade e a naturalidade deviam ser acometidas de uma constante interrogação sobre as motivações psicológicas da personagem, com quem o ator se encontra numa relação de fusão. A necessária improvisação é uma fonte de espontaneidade. A ela se acrescentam o desenvolvimento da imaginação, a observação atenta da realidade e a constante preocupação de a reproduzir, e uma comunicação íntima com os colegas.<sup>13</sup>

A inter-relação entre os atores em cena através do relaxamento físico, da concentração, dos olhos nos olhos, do ouvir o outro, a partir de uma disciplina ética, física, mental e emocional. No seu método das ações psicofísicas, que Stanislavski elabora na última fase do seu trabalho, o ator procura os sentimentos da personagem, não somente através da sua “memória emotiva”, tirada da psicologia de Théodule Ribot, mas também do estudo da “análise ativa” do universo da personagem e na relação com o companheiro de cena.

Os espetáculos de Stanislavski buscavam a análise do homem a partir do seu meio, do seu universo social que construía a sua psiquê. As ações deste homem estavam sujeitas a uma construção psicológica, e o texto era um pretexto para deixar emergir o subtexto da personagem, no que ele chamou de “a linha da intuição e do sentimento” desenvolvida nas montagens das peças de Tchekhov, Turguêniev, e nas encenações de Dostoiévski. A verdadeira ação dramática dessas peças estava concentrada na ação interior das personagens, submersas na ação exterior, e traduzidas nas sugestões das ações físicas.

O legado teórico de Stanislavski no ocidente sofreu de um percurso conturbado pelas traduções e publicações de sua obra nos Estados Unidos e depois pela censura na União Soviética comunista. A primeira edição de sua autobiografia *Minha Vida na Arte*

---

<sup>12</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Trad. de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, pp. 264-5.

<sup>13</sup> NACACHE, Jacqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia Ltda., 2005, p.31.

foi totalmente cortada e condensada para a publicação americana em 1923, e foi esta que ficou como referência por mais de setenta anos entre os ocidentais. O mesmo aconteceu com seu livro *O Trabalho do Ator Sobre Si Mesmo*, que foi dividido em duas partes na publicação americana: *A Preparação do Ator*, lançado em 1938 nos EUA, que se dedicava ao desenvolvimento da técnica interior (imaginação, concentração etc.) e a *A Construção da Personagem*, lançada somente em 1949, e que se dedicava à técnica exterior do ator (voz, corpo, movimento). As consequências deste percurso editorial foram desastrosas para a compreensão do sistema stanislavskiano, já que por muitos anos, entendia-se tanto na Europa quanto nos EUA, que *A Preparação do Ator* era o pensamento integral de Stanislavski sobre o trabalho de criação do ator. No Brasil, *A Preparação do Ator* da versão americana só foi traduzida em 1964, e *A Construção da Personagem* em 1970. (Ver mais detalhadamente em *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral* de Cristiane L. Takeda)

## **O Método no Actors Studio**

O Sistema de Stanislavski chegou aos Estados Unidos no começo dos anos de 1920 por via de dois atores do Teatro de Arte de Moscou, que ficaram no país após uma turnê da companhia em 1923-24, e lá formaram o American Laboratory Theatre em Nova York: Maria Ouspenskaya e Richard Boleslavsky. O Teatro Laboratório Americano, além de um espaço de produção de peças era também um centro de estudos, e lá participaram como alunos e atores, Lee Strasberg, Harold Clurman e Stella Adler. Em 1929 Strasberg e Clurman junto com Cheryl Crawford fundam o histórico Group Theatre, que tinha também como membros Stella Adler, Elia Kazan, Sanford Meisner, Robert Lewis.

Partindo dos estudos do sistema, aliado ao ativismo político e social, este grupo vai estruturar novas bases de interpretação do ator, que vai influenciar o teatro e o cinema americano nas décadas seguintes. Dando maior ênfase aos exercícios de “memória emotiva” na elaboração e na encarnação da personagem, o diretor Lee Strasberg vai deixar insatisfeitos alguns dos membros do grupo, entre eles Stella Adler.

Junto com Harold Clurman, Stella vai se encontrar com Stanislavski, que estava fazendo um tratamento de saúde em Paris, em 1934.

Na volta aos Estados Unidos, após várias semanas de estudo com o mestre, Adler volta trazendo um organograma completo com todos os elementos do sistema (ver Robert Lewis em Método ou Loucura) e vai se posicionar enfaticamente contra o excessivo tratamento sobre a memória emocional realizado por Strasberg com os atores. A partir daí nomes como Stella Adler, Sanford Meisner, Robert Lewis e Elia Kazan, vão dar prioridade a “imaginação” e ao “método das ações físicas” como os elementos essenciais na preparação do ator e na construção da personagem, formando algumas escolas de interpretação nos Estados Unidos, que sofrerão influências também de alguns discípulos de Stanislavski como Vakhtangov e Michael Chekhov.

Em 1947, Robert Lewis, Elia Kazan e Cheryl Crawford fundam o Actors Studio, tendo como diretor artístico, a partir de 1948, o diretor e ator Lee Strasberg, e desde então considerado o berço de estudo de vários atores americanos, entre eles Marlon Brando e James Dean.

Por grande atuação me refiro àquelas que não apenas delineiem a forma e os traços gerais do personagem e dos acontecimentos, mas as que fazem com que a realidade, a experiência e a intensidade das emoções do personagem pareçam ter sido dissecadas por ele. Não é uma emoção mecanicamente produzida, mas algo que exista de verdade e esteja sendo criada pelo ator naquele momento particular e dividida conosco, o público.<sup>14</sup>

Para obter este resultado ou este mergulho nas emoções da personagem, Strasberg pedirá do ator que ele extraia de si mesmo o material humano correspondente, através da sua memória emocional: “a memória que reside nos sentimentos do ator e que é trazida à superfície de sua consciência pelos cinco sentidos.” (STRASBERG, 1990)

E estas serão reconhecidas a partir dos exercícios de introspecção. Na busca de um sentimento de verdade e não de uma “emoção mecanicamente produzida”, foram introduzidos exercícios inovadores ou de propostas do sistema de Stanislavski, dando maior ênfase no trabalho interno do ator, mais do que na sua imaginação ou no treinamento do corpo e da voz.

A representação com objetos imaginários, a improvisação de monólogos e situações, a expressão em voz alta, e imediata, e sentimentos experimentados ao representar (*speaking out*), e os

---

<sup>14</sup> STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 33.

famosos “momentos privados” (*private moments*), que consistiam na representação em público de situações muito pessoais.<sup>15</sup>

O Método não tem a pretensão de ser um sistema de representação, mas de refletir o trabalho do ator a partir de suas dificuldades, baseando-se nos princípios e procedimentos do sistema de Stanislavski. Se no Group Theatre havia uma insistência de chamar a atenção do ator para uma consciência social, no Actors Studio de Strasberg a insistência era para que houvesse no palco uma experiência verdadeira a partir da natureza humana do ator.

Com o tempo, mesmo formando várias gerações de grandes atores norte-americanos, o Actors Studio foi alvo de muitas críticas, como sendo o operador de uma redução do sistema stanislavskiano e de manipular a interpretação num procedimento tangencial ao psicodrama, induzindo o ator a um excesso de maneirismos em um processo esquizofrênico e ególatra.

O Método também reflete um período histórico, germinado dentro da cultura artística norte-americana, que buscava naquele momento discutir seus paradoxos, suas complexidades, alimentado em aliança com a dramaturgia, que tem seu maior expoente as peças realistas de Tennessee Williams, e que pudessem assim ser traduzidas no corpo e na emoção do ator.

## O Corpo do Ator no Teatro e no Cinema

O teatro não é apenas o lugar dos corpos submetidos à lei da gravidade, mas também o contexto real em que ocorre um entrecruzamento único da vida real cotidiana e de vida esteticamente organizada. Ao contrário do que ocorre em todas as artes do objeto e da comunicação midiática, aqui tanto o ato estético em si (a representação teatral) quanto o ato da recepção (assistir à representação) têm lugar como uma ação real em um tempo e em um lugar determinados. Teatro significa um tempo de vida em comum que atores e espectadores passam juntos no ar que respiram juntos daquele espaço em que a peça teatral e os espectadores se encontram frente a frente. A emissão e a recepção dos signos ocorrem ao mesmo tempo.<sup>16</sup>

---

<sup>15</sup> NACACHE, Jacqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2005.

<sup>16</sup> LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.



Esta definição revela a singularidade de um acontecimento que promove a interação entre ator e espectador num mesmo tempo e espaço, compartilhando um momento de vida em comum, através da ação e da recepção. O teatro exige o corpo presente.

No teatro, o instrumento de trabalho do ator é o seu próprio corpo, e neste corpo está incluso sua voz, sua aparência, sua emoção, e para que este instrumento esteja afinado, o ator precisa conhecê-lo, prepará-lo e deixá-lo apto para conduzir à práxis da personagem de uma forma precisa e orgânica. Para Stanislavski um corpo em cena não pode haver tensão, pois as tensões musculares não permitem ao ator o estado criativo, essencial para o desenvolvimento da sua arte em cena. Com isso a preparação corporal tem como objetivo proporcionar ao corpo um estado de “presença”, de disponibilidade e capacitação para o uso da transmissão de sentimentos e emoções, através das ações físicas. Desde exercícios de relaxamento muscular, do uso da dança como forma de gerar uma disciplina física e de precisão nos gestos e movimentos, da acrobacia como estímulo a um estado de atenção e de decisão, até outras formas de treinamento físico.

A menos que sua intenção seja mostrar um personagem com algum defeito físico – caso em que ele deverá representá-lo na medida exata de suas características –, o ator deve movimentar-se com uma facilidade que enriqueça a impressão por ele criada, ao invés de desviar-se daquilo em que deveria estar concentrado. Para fazê-lo, ele deve ter um corpo saudável e em pleno desempenho de suas funções, capazes de um controle extraordinário. (...) Os exercícios contribuem decisivamente para o melhor funcionamento de nossa estrutura física, tornando-a mais móvel, flexível, expressiva e até mesmo, mais sensível.<sup>17</sup>

Se no teatro o ator utiliza o corpo como expressão visível de significados para toda uma plateia, seja no palco ou em outro espaço cênico, no cinema ele utiliza o corpo mediado por uma máquina na sua relação com o espectador, tanto de uma forma integrada como compartimentada, dependendo do plano da imagem captada pela câmera. Assim, ele pode estar “presente” não só com todo o seu corpo num plano geral, mas também canalizar essa presença para uma parte do corpo num plano médio, ou simplesmente para uma única parte, como uma mão ou um olho, num primeiro plano.

No teatro o ator precisa ampliar o gesto e aumentar o volume da voz, para efeito de ser visível e compreendido até a última fila do espaço, resultando numa teatralização

---

<sup>17</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, p. 198.

do gesto em cena. No cinema, a não ser que a direção e a estética do filme solicitem, essa teatralização perde o sentido devido à proximidade do uso da câmera.

Stanislavski em seus primeiros estudos para aproximar-se do realismo na representação, utilizava um pequeno teatro, onde os espectadores ficavam muito próximos dos atores, não havendo necessidade do uso da “teatralização” por parte dos intérpretes.

Para Pudóvkin que dizia que “toda a teatralidade do ator no cinema deve ser eliminada”, ele concluía:

O trabalho do ator, quando ele se encontra diante da câmera, deve ser conduzido de maneira quanto mais possível próxima da realidade. O ator cinematográfico que declama num jardim verdadeiro entre árvores reais, perto de um riacho real, não deve sentir-se estranho e diferente da realidade natural que o circunda. O trabalho criador nessas condições não requer menos esforço nem menos técnica do que a exigida pela teatralização.<sup>18</sup>

Em uma eliminação da teatralidade no cinema, o ator faz uso de uma maior contenção do gesto no seu trabalho, o que para isso, como diz Pudóvkin, exigirá dele não menos esforço e técnica como em seu desempenho no teatro. Stanislavski já chamava a atenção desta contenção do gesto no espaço cênico:

Todo ator deveria dominar seus gestos de modo a exercer controle em vez de ser controlado por eles. É por demais frequente que os atores em cena abafem e obscureçam a ação justa e adequada aos papéis que estão interpretando, com o uso de uma quantidade supérflua e inoportuna de gestos. A verdadeira linha de ação de um papel fica também indistinta no meio de uma revoadada de gestos.<sup>19</sup>

Não temos aqui a intenção de analisar com maior profundidade o conceito de gesto, mas invocar a sua relação com a ação física e o movimento do ator em Stanislavski. Para ele a precisão do gesto se confunde com a verdade da linha de ação do papel, ou seja, ele só se torna verossímil e pertinente à medida que também é necessário no conjunto da ação psicofísica do ator, fora isso ele é apenas um efeito de obscurecimento no entendimento da personagem.

---

<sup>18</sup> PUDOVKIN, V. I. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Ed. da Casa do Estudante do Brasil, 1951, p. 98.

<sup>19</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, pp. 115-6.

Para Patrice Pavis, “o gesto caracteriza-se como o movimento corporal, na maior parte dos casos voluntário e controlado pelo ator, produzido com vista a uma significação mais ou menos dependente do texto dito, ou completamente autônomo.”<sup>20</sup>

Mais adiante Pavis estabelece o estatuto do gesto e as mudanças de sua concepção, que influi diretamente na interpretação do ator e no estilo da representação. Na sua concepção clássica, o gesto é:

um meio de expressão e de exteriorização de um conteúdo psíquico interior e exterior (emoção, reação, significação) que o corpo tem por missão comunicar ao outro.[...] O gesto é então o elemento intermediário entre interioridade (consciência) e exterioridade (ser físico).<sup>21</sup>

Na representação realista ou naturalista da qual o sistema stanislavskiano se insere, o gesto compartilha desta concepção clássica e ganha o seu efeito imitativo, isto é, de reconstituir um comportamento gestual da realidade.

Michael Chékhov, ator do Teatro de Arte de Moscou, saiu da Rússia para trabalhar na Europa e desenvolveu o seu próprio sistema – a partir de suas experiências com Stanislavski e outros mestres do teatro, assim como do movimento corporal – como intérprete através do trabalho contínuo do uso da imaginação (imagens) e da observação dos estados emocionais (atmosferas), segundo ele, presentes em todo lugar para o desenvolvimento das ações e do comportamento da personagem. No trabalho com o movimento ele definiu o gesto cotidiano e o gesto psicológico:

Chamemo-lhes “Gestos Psicológicos” porque seu objetivo é influenciar, instigar, moldar e sintonizar toda a sua vida interior com seus fins e propósitos artísticos. Existem duas espécies de gestos. Uma que usamos tanto quando atuamos no palco como na vida cotidiana: são os gestos naturais e usuais. A outra espécie consiste no que poderíamos chamar de gestos arquetípicos, aqueles que servem como modelo original para todos os gestos possíveis da mesma espécie. O GP pertence a esse segundo tipo. Os gestos cotidianos são incapazes de instigar nossa vontade porque são excessivamente limitados, fracos demais e particularizados.<sup>22</sup>

Para Chékhov o “gesto psicológico” não é para ser mostrado ao público, mas ele deve funcionar como a coluna vertebral e a essência do papel, numa espécie de gesto-motor.

<sup>20</sup> PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 184.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>22</sup> CHÉKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986, pp. 84 e 89.

Com a chegada da segunda guerra mundial, Chékhov vai para os Estados Unidos e além de se apresentar na Broadway e no restante do país, trabalha também em Hollywood, chegando a ser indicado para um Oscar pelo filme *Spellbound* de Alfred Hitchcock. Torna-se também professor de arte dramática de vários atores, entre eles, Marlon Brando.

Em seguida, apresentamos uma análise de sequência do filme *Sindicato de Ladrões* (1954), dirigido por Elia Kazan, onde a interpretação de Marlon Brando nos permite observar o “método” em estado prático, de modo a dar concretude às observações até aqui feitas sobre o Actors Studio.

### **MARLON BRANDO NO FILME *SINDICATO DE LADRÕES (ON THE WATERFRONT, 1954)***

O cinema realista americano vai encontrar no “método” todo um arsenal que permitirá uma transformação de estilo tanto por parte da direção como na condução dos atores. Os filmes inaugurais dessa época vão trazer para a tela personagens mais identificados com a realidade norte-americana, e menos “glamourosos” com o estilo de vida que Hollywood estava acostumada a divulgar.

Elia Kazan, diretor de teatro da Broadway, vai lançar em seus filmes vários atores desse estilo de representar. Escolho fazer a análise de uma cena de *On The Waterfront* dirigido por Kazan e protagonizado por Marlon Brando, que influenciou toda uma geração nos Estados Unidos e no Brasil, pela utilização do método e pelo seu estilo de interpretação.

Após a estreia de Marlon Brando na adaptação para o cinema da peça *Um Bonde Chamado Desejo* (1951) de Tennessee Williams, que ele representou na Broadway, e *Viva Zapata* de 1952, Elia Kazan dirigirá outro filme com o ator, *Sindicato de Ladrões (On The Waterfront)* em 1953.

O filme trata do dilema vivido pelo protagonista (Brando) em delatar companheiros de um sindicato corrupto no porto de Nova York. Kazan viveu o mesmo dilema sendo acusado de delatar companheiros do Partido Comunista para o Comitê de Atividades Antiamericanas da época.

No filme há vários atores do Actors Studio além de Brando, como Karl Marlden, Lee J. Coob (que também era membro do Group Theatre), Eva Marie-Saint e Rod Steiger.

Escolho para análise uma cena do filme por ser um exemplo perfeito do uso do método na direção dos atores. A cena no interior de um táxi feita por Brando e Rod Steiger, que interpretam dois irmãos no filme.

Com roteiro de Budd Schulberg, a cena é realizada a partir dos seguintes planos: plano geral dos dois personagens sentados no banco de trás do táxi, dois planos americanos com a câmara à direita ou à esquerda dos personagens, ora com Brando de perfil e Steiger de frente e vice-versa (plano/contra plano) e também de primeiro plano do rosto dos atores.

Antes de se encontrar com o irmão Terry (Brando), Charlie (Steiger) que é braço direito do chefe da máfia sindical, é intimado pelo grupo mafioso a fazer com que Terry não deponha contra os companheiros no departamento de investigação policial. Terry por seu lado, já não quer mais fazer o jogo dos mafiosos tendo a ajuda do padre (Karl Marlden) da comunidade e da irmã (Eva Marie-Saint) de um dos estivadores assassinados pelo grupo.

A cena começa com o plano geral dos dois personagens sentados no banco traseiro do interior de um táxi.

TERRY – Ainda bem que você apareceu. Queria lhe falar.

CHARLIE – Claro.

(O motorista em voz *off*) – Para onde?

CHARLIE – Rua River. Eu aviso onde parar.

TERRY – Não íamos ao Estádio?

CHARLIE – Sim, mas tenho que ver umas apostas. E podemos conversar.

TERRY – Ninguém nunca o impediu de falar.

(Os dois riem)

CHARLIE – Ouça, soube que recebeu uma intimação.

(Primeiro corte da cena para um plano americano da esquerda do interior do táxi com perfil de Charlie e Terry de frente)

CHARLIE – Sabem que não é um rato, mas não devia se expor tanto. Podia se isolar mais, há coisas pra fazer nas docas.

TERRY – Um trabalho firme...

(Outro corte para o contra plano da direita, com perfil de Terry e Charlie de frente)

TERRY – Um dinheiro a mais é tudo que eu quero.

CHARLIE – Isso é bom quando se é jovem, mas está com 30 anos. Devia pensar em ter ambição.

TERRY – Queria viver um pouco mais sem ambição.

CHARLIE – Talvez. (pausa) Olhe... Há uma vaga para chefe no píer que estamos abrindo. Pagam seis centavos para cada 45 kg que entra e sai. Não precisa mover um dedo. São uns US\$400 por semana. US\$ 400. Só para começar.

TERRY – Tudo isso para não fazer nada?

(Corte. Plano americano da esquerda com Charlie de perfil e Terry de frente)

CHARLIE – Não faz nada e não fala nada, entendeu?

(Pausa)

TERRY – Há muito mais coisa envolvida do que eu pensava. Muito mais.

CHARLIE – Não está pensando em depor contra nossos amigos?

TERRY – Eu não sei, Charlie. Não sei.

(Corte. Contra plano da direita, com Terry de perfil e Charlie de frente)

TERRY – Era sobre isso que queria falar.

CHARLIE (descontrolando-se) – Sabe quanto valem as docas que controlamos?

TERRY – Eu sei.

CHARLIE (sem pausa, no mesmo fluxo da fala anterior) – Johnny não vai arriscar isso por um ex-lutador fracassado.

TERRY – Não diga isso!

CHARLIE – Que diabos!

(som exterior de carro passando)

TERRY – Podia ter sido melhor.

CHARLIE – Não vem ao caso.

(Corte. Plano americano da esquerda, com Charlie de perfil e Terry de frente)

O diálogo passa a um ritmo rápido e crescente.

TERRY – Podia ter sido muito melhor.

CHARLIE – Não temos muito tempo.

TERRY – Ainda não me decidi.

CHARLIE – Decida-se antes de chegarmos à Rua River, 437!

(Pausa. Charlie se ajeita no banco).

(Primeiro plano do rosto de Terry)

TERRY – Antes de chegarmos onde, Charlie?

(Corte para contra plano da direita, com Terry de perfil e Charlie de frente)

(Pausa)

TERRY – Antes de chegarmos onde, Charlie?

CHARLIE – Ouça o que eu digo.

(Plano geral dos dois sentados lado a lado no interior do táxi).

(Charlie pega uma arma no bolso do casaco e ameaça Terry).

CHARLIE – Aceite o serviço, não faça perguntas!

(Corte. Plano americano da esquerda, com Charlie de perfil e Terry de frente)

TERRY (decepcionado) – Charlie...

CHARLIE (desesperado) – Aceite o serviço, por favor.

TERRY (afastando o revólver de si lentamente) – Charlie...

(Corte para plano geral dos dois sentados no banco traseiro do táxi)

(Charlie endireita-se, passa a mão na testa, o dedo no nariz e coloca a cabeça no encosto do banco)

TERRY – Oh, Charlie...

(Pausa longa)

(Terry coloca a mão no rosto).

TERRY – Ohhh!

(Charlie abre a boca como fosse dizer algo).

(Corte para primeiro plano do rosto de Charlie)

CHARLIE (paternal) – Olha, eu... Olhe rapaz... Quanto você pesa, filho?

(Corte para primeiro plano do rosto de Terry estranhando, enquanto Charlie em voz *off*)

CHARLIE – Quando pesava 76 kg, você era lindo!

(Corte para primeiro plano do rosto de Charlie)

CHARLIE – Podia ter sido outro Billy Conn. O treinador que contratamos derrubou você cedo demais.

(Corte para primeiro plano do rosto de Terry)

TERRY – Não foi ele, foi você!

(Corte para plano americano da esquerda com perfil de Charlie e Terry de frente).

(Durante a fala de Terry, Charlie fica desolado olhando para baixo).

TERRY – Lembra quando foi ao vestiário e me disse: “Hoje não é a sua noite. Vamos apostar no Wilson.” Lembra disso? “Não é a sua noite.” Minha noite? Podia ter liquidado o Wilson. O que aconteceu? Ele foi disputar o título, e eu? Uma passagem de

ida para o fundo do poço. Era meu irmão, devia ter zelado por mim. Não devia ter me deixado entregar lutas por trocados.

(Corte para primeiro plano do rosto de Charlie)

CHARLIE – Eu fiz apostas por você. Você lucrou.

(Corte para primeiro plano do rosto de Terry)

TERRY – Não entende! Eu podia ter tido classe. Podia ter sido um competidor. Podia ter sido alguém. Em vez de um vadio, que é o que sou. Admitamos.

(Corte para primeiro plano do rosto de Charlie desolado)

(Corte para primeiro plano do rosto de Terry)

TERRY – Foi você, Charlie.

(Corte para plano geral dos dois sentados no interior do táxi)

(Pausa).

CHARLIE – Ok. Ok. Direi... Que não achei você. Aposto que não acreditará. Tome.

(Entrega o revólver a Terry) Fique com isto. Vai precisar. (Pausa). (Com um gesto para o motorista) Encoste aí.

(Corte. Externa – Plano geral de uma esquina de rua. O táxi para, Terry desce e o táxi vira a esquina. Corte.)

A cena restrita a um espaço reduzido, o banco traseiro de um táxi em movimento, impõe aos atores movimentos e ações físicas reduzidas. Certamente feita em estúdio, possibilita aos intérpretes fazerem uso apenas da ação interior, do desenho e evolução da partitura dos sentimentos, utilizando o tempo-ritmo nas falas, as pausas psicológicas, transmitindo principalmente pelo olhar os sentimentos e as sensações, num jogo de ação e contradição interna.

Stanislavski, em um dos espetáculos onde ele pode fazer uso de uma mobilidade reduzida, *Um Mês no Campo* de Ivan Turguêniev, conseguiu experimentar e evoluir em sua técnica para uma interpretação de sutilezas psicológicas e emocionais.

Como desnudar no palco as almas dos atores, para que os espectadores pudessem vê-las e compreender tudo o que acontecia no seu interior? Terrível problema cênico! Não se pode resolvê-lo com gestos, nem com jogo de braços e pernas, nem com as técnicas de representação dos espetáculos comuns. Eram necessárias irradiações invisíveis de vontade e sentimentos criadores, precisava-se de olhos, mímica, uma entonação de voz pouco perceptível, pausas psicológicas. Ademais, era preciso suprimir tudo o que impedia os milhares de espectadores de perceber a essência interior dos sentimentos e ideias vividos pelos atores.



Tivemos de recorrer mais uma vez à imobilidade, à supressão de gestos; anular os movimentos supérfluos, o caminhar e passar dum lugar para outro do palco, e não só reduzir como anular qualquer *mise-en-scène* do diretor de cena. Era deixar que os artistas ficassem sentados sem mexer, que sentissem, falassem e contagiassem com suas vivências os milhares de expectadores. Que ficasse no palco apenas um banco de jardim ou um sofá, no qual deveriam sentar-se todos os personagens da peça, para à vista de todo mundo, revelarem a essência interior da alma e o desenho complexo das rendas psicológicas tecidas por Turguêniev.<sup>23</sup>

Tal como Stanislavski, Elia Kazan como diretor escolheu um espaço íntimo e reduzido para explorar o conflito das duas personagens em uma cena chave para o desenvolvimento do filme. Com isso permitiu aos atores uma concentração essencial para uso de uma melhor percepção dos conflitos internos, e através de uma elaboração rítmica com o texto, perpassar os sentimentos de amor, desafeto, culpa, decepção e resignação. Na opção por um espaço que permite uma proximidade física, como num banco de automóvel, conseguiu desenvolver a distância existente entre os dois irmãos tanto psicológica quanto ideológica, e que os levará indubitavelmente à separação de caminhos.

Com isso os atores (e nesta cena em especial minha preferência para Rod Steiger, até por ser uma cena decisiva para seu personagem, estando numa situação de limite emocional), fazem uso da sensibilidade e do domínio da técnica na exploração dos diversos matizes da relação entre as personagens, proporcionando um jogo de ação e reação. O olhar dos atores torna-se o veículo de revelação para a câmera, que capta a intensidade, as intenções internas, o fluxo emocional entre uma fala e outra.

Nesta cena de *Sindicato de Ladrões* temos um exemplo de narrativa clássica, numa decupagem de variação do plano geral para o plano médio e deste para o primeiro plano. Assim os atores interpretam plano a plano, mantendo o fluxo interno da personagem, exigindo um nível de alta concentração e ao mesmo tempo de precisão dos gestos para a continuidade da ação dramática.

No plano geral vemos a disposição dos corpos dos atores no espaço. Na aproximação para o plano médio, a relação psicológica entre eles, um plano de conjunto dos dois, em que a câmera se situa do ponto de vista da janela do automóvel. No primeiro plano de rostos, na aproximação máxima da câmera em relação ao corpo do

---

<sup>23</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989, p. 444.

ator, revela-se o conflito subjetivo das personagens. Aqui é através do olhar do ator que vamos conectar sua alma, sua ação interna, e desvendaremos juntos, ator e espectador, o percurso interno da personagem, levando-nos a identificação.

O método desenvolvido no Actors Studio por Lee Strasberg buscava uma aproximação da personalidade do ator com a personagem, permitindo uma total identificação. Para isto utilizava através de exercícios, principalmente da memória emocional dos atores, os meios de estabelecer uma simbiose entre a persona do ator com a da personagem representada.

Um exercício que é apresentado ao ator logo no início do treinamento, e ele é encorajado a usar frequentemente sem exigir resultados imediatos e intensos, é o exercício de memória-emocional. É o centro de muitos dos maiores momentos numa representação. No exercício de memória-emocional, pede-se ao ator que recrie uma experiência do passado que o tenha afetado fortemente. A experiência deve ter acontecido pelo menos sete anos antes do momento em que o exercício seja executado. Peço ao ator que escolha a coisa mais forte que aconteceu com ele, tenha ela resultado em raiva, medo ou excitação. O aluno tenta recriar as sensações e emoções do episódio em termos sensoriais. Deve recriar as circunstâncias que levaram a experiência: onde estava, com quem estava, o que estava usando, o que estava fazendo assim por diante.<sup>24</sup>

Brando, que além do Actors Studio passou por outras escolas e professores como Stella Adler e Michael Chékhov, tornando-se um ator ícone que se confunde no imaginário do público com as personagens que ele interpreta. Por isso é muito difícil hoje pensarmos em Stanley Kowalski de *Um Bonde Chamado Desejo* sem pensarmos imediatamente em Marlon Brando. Sua presença física e emocional é uma referência de credibilidade para qualquer ator que deseja representar o mesmo personagem no teatro, no cinema ou na televisão.

Além disso, Brando se transformou numa espécie de ator-chave que consegue através da técnica e de uma personalidade magnética desenvolver uma espécie de triunfo do realismo cinematográfico, onde o ator pode representar uma personagem e ao mesmo tempo ser ele mesmo. Suas palavras são por vezes inaudíveis, quando o que importa é o estado interior da personagem, e o seu corpo ganha uma dimensão significativa de representação do papel. Ele pode ter o *sexy-appeal* de um Stanley Kowalski musculoso de camiseta molhada de suor, como a massa física e o maxilar travado de um Dom Corleone em *O Poderoso Chefão*.

---

<sup>24</sup> STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990, p. 182.

Nos próximos capítulos, veremos o quanto o estilo de interpretação stanislavskiana e o método do Actors Studio vão influenciar diretamente os atores do Teatro de Arena a partir das interferências de Eugênio Kusnet e Augusto Boal.

## Capítulo II

### **GIANFRANCESCO GUARNIERI NO FILME O GRANDE MOMENTO (1958)**



Lançado em 1958, com produção de Néelson Pereira dos Santos, *O Grande Momento* direção de Roberto Santos, é considerado, junto com os filmes realizados por Néelson Pereira dos Santos no Rio de Janeiro e outras experiências na Paraíba e na Bahia, um dos precursores do Movimento do Cinema Novo.

Nos anos 1950, São Paulo se estabelece como uma grande metrópole brasileira, de desenvolvimento industrial, e de grande efervescência cultural, principalmente no cinema e no teatro.

No teatro, o TBC (Teatro Brasileiro de Comédia) fundado por Franco Zampari, industrial que trouxe para a capital paulista vários diretores e técnicos europeus, que modernizaram o teatro brasileiro, proporcionando espetáculos de grandes autores

clássicos, e instituindo uma produção nos moldes europeus e americanos na realização de peças. Diretores como Adolfo Celi, Luciano Salce, Gianni Rato, e estrelas como Cacilda Becker, Paulo Autran, Tônia Carrero, Fernanda Montenegro, Sérgio Cardoso, são contratados e realizam espetáculos sofisticados e de repertório.

Os mesmos fundadores do TBC vão fundar a Companhia Cinematográfica Vera Cruz, que irá falir com apenas quatro anos de existência, com a ideia de impulsionar uma indústria cinematográfica brasileira capaz de disputar o mercado com Hollywood e o cinema europeu. Mesmo produzindo grandes sucessos como *O Cangaceiro* e *Sinhá Moça*, seus filmes eram criticados por não retratarem um Brasil real, com uma estética brasileira e serem produtos de uma imitação da produção do cinema americano.

Com a realização de *Rio 40 Graus*, Néelson Pereira dos Santos inicia no Rio de Janeiro uma produção independente, com orçamento de baixo custo, retratando a realidade dos meninos de rua da cidade, e uma estética de influência do neorrealismo italiano. Com este filme Néelson irá influenciar uma geração de jovens cineastas cariocas, e Glauber Rocha, que vem da Bahia para acompanhar a realização do seu próximo filme *Rio Zona Norte*.

*O Grande Momento*, filme de estreia de Roberto Santos, retrata a pequena burguesia paulista, de imigrantes italianos residentes no bairro do Brás. Com uma influência direta da estética do neorrealismo italiano, mostra as dificuldades econômicas de uma família em realizar a festa de casamento do filho mais velho. Com cenas externas, filmadas nas ruas e avenidas do Brás, nos revela de forma dramática e cômica, os tipos e moradores que habitavam esta parte da cidade, até então não revelada de forma realista.

Roberto Santos nasceu no bairro do Brás e criou-se na Moóca, seu pai era espanhol e a mãe era filha de italianos. Seu pai foi fotógrafo e retocador, referência da personagem interpretada por Turíbio Ruiz em *O Grande Momento*.

Roberto Santos começou sua carreira estudando no Centro de Estudos Cinematográficos de São Paulo – criação de Alberto Cavalcanti, produtor geral da Vera Cruz –, curso este mantido pela Prefeitura. Depois trabalhou na Multifilmes, outro estúdio da época, como continuísta. Conheceu Néelson Pereira dos Santos no I Congresso Paulista do Cinema Brasileiro em 1952. Néelson criticava a estrutura de funcionamento dos estúdios, cópia do sistema hollywoodiano, e propunha uma cinematografia que refletisse a vida e os costumes do povo brasileiro.

Com a falência da Vera Cruz, o sonho de um mercado industrial cinematográfico foi por água abaixo. Após a produção de *Rio 40 Graus* e *Rio Zona Norte*, realizados a base de cooperativa, Néelson produziu *O Grande Momento* com apoio do Banco do Estado de São Paulo e aproveitando o equipamento paralisado nos estúdios falidos.

Uma vez ouvi falar num filme que retratava o Brás. Estava sendo exibido na cidade e se chamava *Esquina da Ilusão* dirigido por Ruggero Jacobi. O Brás estava “retratado” como um covil de delinquentes, de vagabundos. Uma resposta àquela calamidade passou a ebulir em minha mente. *O Grande Momento* foi essa resposta concretizada em imagens, embora de forma modesta e bastante demorada. Mas o Brás está representado em meu filme, como o seio de uma família humana e laboriosa, cheia de alegrias e decepções, mas habitado por seres humanos – úteis acima de tudo e sensíveis.<sup>25</sup>

Com o filme Nelson e Roberto queriam colocar o brasileiro nas telas, os tipos, o homem comum das ruas. Néelson já havia feito com *Rio 40 Graus* no Rio de Janeiro, e Roberto queria fazer o mesmo em São Paulo, e o filme tornou-se o único representante da cidade do novo movimento que iria se radicalizar nos primeiros filmes do Cinema Novo. São Paulo não possuía o que os cinema-novistas viam como a representação do imaginário brasileiro, como o caso do Rio de Janeiro, da Bahia e do nordeste.

A influência do neorrealismo italiano, filmes feitos totalmente em externas na Itália do pós-guerra, é um dos paradigmas do cinema moderno que *O Grande Momento* vai incorporar. Mas não foi possível levar essa ideia tão a cabo como pensaram originalmente.

Não havia condições para o “cinema de rua” tal como tinham imaginado: o equipamento pesado, as dificuldades de locomoção, a impossibilidade de se esperar por dias sem chuva ou com chuva ou de se esperar por condições de luz favoráveis – impuseram aos novos realizadores uma tarefa: imitar as locações dentro dos estúdios até as últimas consequências. O resultado se aproximava do que viam nos filmes italianos – e as condições haviam sido as opostas.<sup>26</sup>

Mesmo assim filmariam cenas externas, como quando no início do filme onde vemos uma linha de prédios ao fundo, onde fica o centro da cidade, com uma visão a partir da Baixada do Glicério, e o passeio de bicicleta de Zeca (Gianfrancesco

---

<sup>25</sup> FUTUREMA, Olga. *Roberto Santos de O Grande Momento a Os Amantes da Chuva*. São Paulo: Publicação SMC/IDART 1981, p. 15.

<sup>26</sup> FUTUREMA, Olga - *Roberto Santos de O Grande Momento a Os Amantes da Chuva*. São Paulo: Publicação SMC/IDART 1981.

Guarnieri) nas proximidades do Parque do Ibirapuera. Todas as cenas internas foram feitos no estúdio Maristela, que ficava no bairro de Jaçanã, zona norte da cidade.

O protagonista é interpretado por Gianfrancesco Guarnieri, nascido em Milão na Itália em 1936, veio com os pais para o Brasil com dois anos de idade, primeiro para o Rio de Janeiro e depois para São Paulo, no início dos anos 1950. Em 1955 foi um dos fundadores do Teatro Paulista do Estudante, grupo amador de ideologia marxista, juntamente com Oduvaldo Vianna Filho e Vera Gertel, que faz sua irmã no filme.

Roberto Santos convidou Guarnieri para ser o protagonista do filme ao vê-lo na montagem de *Ratos e Homens* de John Steinbeck, dirigido por Augusto Boal no Teatro de Arena em 1956.

Enfim, não importava que o primeiro espetáculo que o Boal estava montando fosse americano. A preocupação não era copiar a maneira de ser americana, era encontrar a maneira de ser brasileira para fazer uma peça americana, chinesa, de onde fosse. Acho que isso, de cara, marcou um processo, um andamento de trabalho. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>27</sup>

E além das suas qualidades como intérprete, Roberto o convidou provavelmente pelas suas características psicofísicas apropriadas à personagem Zeca. A partir daí outros companheiros de Guarnieri do Arena se juntaram ao filme, Vera Gertel (a irmã), Milton Gonçalves (o balconista do bar), Flávio Migliaccio e Cecília Thompson (na época namorada de Guarnieri) fazem os convidados da festa de casamento. Miriam Pérsia, indicação de Néelson Pereira do Santos, como a noiva, e mais Jaime Barcelos, Paulo Goulart e Norah Fontes formando o elenco principal. As filmagens eram feitas de madrugada, pois os atores do Arena tinham espetáculo todas as noites.

Em 1958, O Teatro de Arena produz um marco na cena teatral brasileira, *Eles Não Usam Black-Tie* de Gianfrancesco Guarnieri, com direção de José Renato. A história de uma família que vive em uma favela do Rio de Janeiro discute a questão do operariado em uma abordagem política e social. A peça torna-se um grande sucesso entre os universitários, e no elenco, além de Guarnieri, estavam Lélia Abramo, Milton Gonçalves, Flávio Migliaccio, Vera Gertel e um ator russo, que na época era também comerciante, Eugenio Kusnet. Kusnet, como dissemos anteriormente, traria para o grupo uma contribuição do sistema de Constantin Stanislavski sobre o trabalho do ator.

No Arena, segundo Augusto Boal, o estilo de interpretação realista buscava antes de tudo trazer aos atores uma base de investigação para uma credibilidade

---

<sup>27</sup> Depoimento de Gianfrancesco Guarnieri, 2004.

emocional em cena. Boal dizia que não tinham a intenção de fazer realismo, e mesmo os americanos como Brando e Dean estavam mais próximos de um realismo expressionista em suas atuações, onde não se interpretavam buscando a realidade como tal, mas sim uma releitura da realidade com seus gestos e ações.

Em 1956 comecei a trabalhar no Teatro de Arena, do qual fui diretor artístico até a data em que tive que sair do Brasil em 1971. Os atores e eu fizemos um Laboratório de Interpretação no qual começamos a estudar metodicamente os trabalhos de Stanislavski, que era quase desconhecido no Brasil. A nossa primeira proposta foi a de valorizar a emoção, torná-la primeira e prioritária, que ela pudesse determinar, livremente, a forma final. Não queríamos valorizar o que chamavam naquela época de “técnica”, isto é, representar sem realmente sentir nada do que se representava. Queríamos sentir.<sup>28</sup>

Há na declaração de Boal, uma prioridade em trabalhar a partir dos estudos de Stanislavski a valorização da emoção do ator em busca de potencializar seu estado criativo e propiciar que a forma teatral brotasse deste estado, o que consistia ir de encontro com a busca do mestre russo em relação a um Teatro Vivo, onde a noção de “verdadeiro” independe da linha estética. Não há ainda um interesse ou objetivo de construir através da interpretação uma postura crítica em relação à sociedade da época nos moldes que depois se configurará na utilização do Sistema Coringa. Há o desejo de sentir e não só representar tecnicamente a personagem e, que através do seu corpo e das suas próprias emoções, ele possa retratar um tipo de homem da sociedade brasileira ausente da arena artística. Busca-se introduzir na dramaturgia e no espaço cênico os excluídos da sociedade, e dar forma corporal – física, psicológica e emocional – de um ser humanizado, e não caricaturado ou à margem, como eram vistos no teatro e no cinema até então.

Para o ator surge a necessidade de um trabalho de campo na composição do papel, um recurso utilizado em observar e/ou vivenciar os temas e o modo de vida deste homem simples, do cidadão comum, dos mendigos, operários, daqueles que utilizam de subempregos para a sobrevivência, e buscar um laço comum de identificação entre ele e o representado. Assim como Zola experimentou viver como um minerador para escrever *Germinal*, o ator faz da vivência no hábitat da personagem o seu laboratório de pesquisa.

---

<sup>28</sup> BOAL, Augusto. *Jogos Para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.



Com a ação que se desenvolve em um único dia, *O Grande Momento* é realizado basicamente com câmera fixa e pouquíssimos movimentos, quase sempre panorâmicas e alguns recuos para frente e trás. Há também muitos cortes e poucos planos longos. Não há nenhum primeiro plano do rosto dos atores, que são sempre enquadrados em plano médio ou em plano geral. Roberto Santos ao se utilizar dos planos médios e gerais prioriza as relações sociais na abordagem da comunicação, e nos conduz como espectadores a se relacionar com as personagens de uma forma crítica. Assim as interpretações são naturalistas, mas captadas de uma forma crítica pelo olhar da direção

Veremos como o resultado das escolhas de diretor e ator (Guarnieri) evidencia a maneira de incorporar a experiência do Arena em seu diálogo com o sistema stanislavskiano e o método do Actors.

Obedecendo a ordem de sucessão das sequências, destacamos as cenas mais significativas na exposição para a caracterização do estilo de interpretação de Gianfrancesco Guarnieri no filme de Roberto Santos.

## **GIANFRANCESCO GUARNIERI em *O GRANDE MOMENTO***

A primeira cena de Zeca no filme é no interior de sua casa, na sala, onde ele procura algo em uma gaveta da cômoda. Ao ser interrogado pela mãe ele diz que procura um lenço. A campainha toca e a mãe vai até o portão. De costas Zeca procura rapidamente algo até que encontra. Primeiro plano de uma caderneta de poupança que ele põe no bolso. A mãe volta e desconfiada pergunta se ele encontrou o lenço. Num plano geral da sala, ele disfarça, coloca elástico nas barras da calça e sai com a bicicleta olhando para o relógio de pulso.

O foco do trabalho do ator se concentra na ação e no gesto, e a sua relação com o espaço da cena, como procurar algo numa gaveta em que a câmera o enquadra de costas, algo feito às escondidas, revelado pela sua virada de cabeça para olhar se alguém está chegando. O gesto da procura em ritmo acelerado como signo de urgência e ao mesmo tempo de algo sendo feito às escondidas (a procura da caderneta de poupança da família). Depois o disfarce para a mãe como a dizer de que está tudo sobre controle, o

que percebemos pela reação da mãe de que ela não acredita nisso. Fechando a cena, o olhar para o relógio, remetendo a preocupação com o tempo. A ação do filme se passa em um único dia, e a personagem precisa resolver tudo para o acontecimento principal, no caso, o casamento, logo mais à noite. Zeca pretende resolver tudo sozinho e do seu jeito, até a noiva não sabe sobre os problemas financeiros para a realização da cerimônia.

Nas próximas cenas, a bicicleta se revela a grande parceira da personagem. Em externas ele pedala com ela pelas ruas, vai ao banco, se encontra com a namorada na calçada em frente à casa de fotografia, recebe um pagamento por um serviço num parque de diversões, faz o pagamento de uma dívida no bar. Nestas cenas, com exceção do espaço do fotógrafo, não são revelados interiores, apenas o espaço externo. Em frente ao bar ele convida para o casamento o amigo Vitório (Paulo Goulart) que está consertando a bicicleta de um funcionário (Milton Gonçalves) do estabelecimento.

Em outra cena, num plano geral, Zeca chega de bicicleta ao portão da sua casa, com uma mala. Seu semblante está sempre cansado e preocupado. No interior da casa ele entra com a bicicleta ao som em *off* de uma novela de rádio. A irmã faz a manicure enquanto a mãe cozinha. Zeca procura algo, olha para o espaço em geral, puxa uma cortina para olhar a cama (um lugar separado na sala). Pergunta à mãe se o terno do casamento já chegou. A mãe responde que tem um recado na fruteira. Ele lê o recado preocupado e diz que vai sair novamente.

A interpretação de Guarnieri é basicamente conduzida através das ações físicas, já que ele não se utiliza unicamente do olhar, uma vez que não existe primeiro plano do rosto, como foco significativo da ação. O olhar é, poeticamente, a principal janela para adentrar na “alma” de uma pessoa, sendo o primeiro plano do rosto de um ator um grande recurso para captar o seu estado d’alma, e isto favorecer a identificação do espectador com a personagem. Aqui neste caso não existe este recurso. Guarnieri faz do gesto e das ações físicas os meios de expressão interna.

O conceito de ação física envolve tanto as ações executadas exteriormente quanto as ações internas desencadeadas pelas primeiras. A ação exterior alcança seu significado e intensidade interiores através do sentimento interior e este último encontra sua expressão em termos físicos.<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011, p.26.

As cenas onde se estabelece os picos de descontrole emocional são provenientes de um ápice de tensão, geradas sempre pelo sentimento de impotência com relação à falta de dinheiro para pagar os gastos do casamento.

Zeca chega ao interior de uma alfaiataria. Ele discute com o funcionário do alfaiate, pois tem de pagar o valor total do custo para levar o terno. O funcionário diz que o alfaiate não está. Zeca agride o homem, chuta algo no chão e sai batendo a porta. Ele sabe que o alfaiate está escondido ouvindo tudo.

Zeca caminha pelo bairro ao som de uma sirene, passa pela oficina de Vitório e chega em casa novamente. No interior da casa, o pai lhe apresenta a um amigo que ele pretende pedir dinheiro emprestado para ajudar o filho com as despesas do casamento. Zeca desanimado ouve a conversa do pai com o amigo, que lhe trouxe uma rapadura de presente. Vai até a cozinha pegar um cálice para servir uma cachaça. A irmã continua fazendo a manicure e ouvindo o rádio. Zeca abaixa o volume do rádio. Rapidamente ele abre um armário de parede ao lado da irmã. A irmã sentada fecha a porta do armário com violência e aumenta de novo o volume do rádio. A mãe o ajuda a achar o cálice. Ele puxa o pano que a irmã estava usando e deixa cair o esmalte. A irmã o agride. Zeca briga com a irmã. A mãe pede pra ele ir descansar. Ele se descontrola dizendo que sua cama está ocupada e aos berros diz que o pai ainda traz uma “visita chata” para casa. O amigo do pai ouve tudo da sala. Sem jeito, Zeca vai até a sala e pede desculpas ao homem, mas este vai embora chateado levando consigo o presente. O pai sai para acompanhar o amigo até o portão.

Vamos fazer um recorte da sequência que segue esta cena detalhando os movimentos de câmera, a movimentação dos atores e analisarmos os gestos de Zeca na cena.

Interior da sala. Plano médio do pai que volta entrando pela porta, a câmera faz um movimento para trás, enquadrando Zeca de costas com o pai à sua frente à esquerda.  
PAI – Seu... Quando é que você vai parar de ser cretino!

(Corte. Outra perspectiva do interior da sala. Plano médio com Zeca de perfil à frente, sua mãe ao fundo à direita. Quadros da família na parede. Zeca se movimenta com gestos largos para esquerda fazendo o contorno da mesa no centro da sala, a câmera se movimenta para trás, enquanto ele fala.)

ZECA – Por favor, pai já não chega o que está me acontecendo.

PAI – Por sua culpa.

(A câmera faz mais um pequeno movimento para trás, fazendo um plano geral com a mesa ao centro e as personagens em volta. A mãe, o pai e Zeca à esquerda do quadro)

ZECA – Minha culpa não, porque não fui eu que inventou está bagunça toda.

(Faz um gesto com os braços pra frente).

PAI – Quem você acha que foi, eu, meu amigo?

ZECA – Sei lá.

(Levanta o braço)

ZECA – Não vamô discutir isto agora que não adianta.

(Afasta com as mãos a cortina que separa sua cama, faz um gesto para o pai e senta-se na cama)

PAI – Adianta, sim.

(Corte. Plano médio do pai e da mãe que puxa o braço do marido)

PAI – Essa mania de deixar as coisas pra depois, que mete ele sempre em encrenca.

(Corte para plano médio de Zeca levantando-se da cama, abrindo os braços enquanto fala)

ZECA – Pois se adianta resolve a minha. (coloca as mãos no bolso)

(Corte novamente para o plano geral da sala, com os três em volta da mesa. Zeca de perfil com as mãos no bolso, olhando para baixo)

ZECA – O dinheiro que sobrou não dá para pagar o terno.

(Olha para o pai tirando a mão do bolso)

ZECA – E é lógico, né... Faz um mês que é só gastar, gastar, gastar

(Sacode os braços enquanto fala. Enfia a mão no bolso e tira rapidamente umas contas que joga na mesa)

(Plano médio frontal de Zeca que enquanto fala vai apontando para a mesa, com os olhos dirigidos para as contas)

ZECA – Vê isso... Móvel, roupa, papelada de cartório, convite, igreja, enfeite, doce, bebida, fotografia, passagem, mala, viagem, o diabo...

(Ele olha para o pai, sacudindo as mãos)

ZECA – E o que é pior, tudo caro, tudo difícil, quase tudo à prestação.

(Corte para plano geral. A mãe sentada no canto direito, o pai no centro e Zeca à esquerda do quadro de perfil)

ZECA – (dirigindo-se ao pai) Resolve.

PAI – (apontando para o terno que Zeca está vestido) Casa com este.

Corte para plano médio de Zeca abrindo totalmente os braços.

ZECA – Assim!

(Corte. O pai olha para a mãe. Corte para o plano de Zeca que novamente abre os braços)

ZECA – Vai resolve!

(Corte)

(A cena continua com o pai explicando a sua situação, de correr atrás de dinheiro emprestado para ajudar o filho. O pai pergunta se a noiva sabe do que está acontecendo e Zeca diz que não. O pai chama tudo isso de fanfarronada ao que Zeca responde explodindo na fala e no gesto)

ZECA – Fanfarronada que você fez quando casou e que todo mundo quer ter o direito de fazer.

Nesta cena, Guarnieri abusa dos gestos largos, dos movimentos rápidos, por vezes o corpo ocupa todo o quadro ao abrir os braços, outras vezes sacode braços e mãos. Se até este momento do filme seus gestos eram menores e cotidianos, agora há uma explosão de gestos e de expressão da voz, chegando ao ápice dramático da personagem e do conflito principal do filme. Vê-se que a cena segue uma marcação rígida, originada certamente pelo pouco movimento da câmera, que variando dos planos médios para os gerais estabelece cortes quase consecutivos. Em consequência dos cortes, percebemos que o ator trabalha com a emoção de plano para plano, o que nos dá a sensação de não haver uma continuidade do fluxo interno, mas de explosões emocionais sempre num grau extremo sem a preparação interna para isto. O que acontece também com o gesto, que abruptamente invade o plano, ficando por vezes teatralizado, ou seja, representado.

Não há para a personagem tempo de reflexão, onde o ator possa trabalhar o lado interior do papel. Retrata o cotidiano de um dia dedicado ao grande momento (o casamento) em que ele (personagem) apenas corre atrás do dinheiro para pagar as despesas da cerimônia. As relações se dão através dos espaços sociais: da família, do trabalho (um “bico” em um parque de diversões) ou no bar, na calçada, nos pequenos negócios (consertos de bicicletas, alfaiate, fotógrafo). Através das relações ficamos conhecendo a personagem e o seu conflito interno e social, o de cumprir um ritual da sociedade e sacrificar-se, como vender seu veículo de locomoção e trabalho, no caso a bicicleta.

Após a discussão com o pai Zeca fica vulnerável, pede conselhos à mãe, e ao ficar sozinho abaixa a cabeça sobre a mesa. Ao levantar para sair percebemos que ele resolveu tomar uma atitude em relação ao problema.

Zeca chega à rua da oficina de Vitório e decide vender a bicicleta. O amigo paga a metade e fica de levar o resto na festa de casamento. Triste com o fato, Zeca resolve dar uma última volta. Sai com a bicicleta pelas ruas da cidade, numa das cenas mais bonitas do filme e a única onde percebemos na personagem uma sensação de plena felicidade.

Por que meios o ator invoca a personagem com o objetivo de encarná-la, fazendo-lhe carne e humanizando-a, através dos sentimentos ou das ações físicas? As ações nascem das circunstâncias propostas no drama, da relação entre as personagens. A ação é um ato de subjetividade em relação a si e ao parceiro da cena. Para o ator é sempre um ponto de partida e uma escolha de como abordar o papel. As ações revelam e também precipitam os sentimentos, ou escondem as verdadeiras emoções submersas. Stanislavski resume o papel das ações físicas para o ator:

Resumindo: o ponto principal das ações físicas não está nelas mesmas, enquanto tais, e sim no que elas evocam: condições, circunstâncias propostas, sentimentos. Existe uma ligação inexorável entre a ação da cena e a coisa que a precipitou. Em outras palavras, há uma perfeita união entre a essência física e espiritual de um papel. É isso que utilizamos em nossa psicotécnica.<sup>30</sup>

Para Stanislavski a ação física e espiritual da personagem se relaciona mutuamente, numa abordagem anímica, de alma, que ele vai chamar de encarnação, de vivenciar a vida interior e exterior do papel (psicofísica) construindo uma linha de ação contínua.

Seguimos a trajetória de Zeca a partir dos efeitos sofridos por suas ações externas e internas que geram e deflagram suas emoções.

Zeca chega à alfaiataria com o dinheiro do terno e conversa com o filho do alfaiate enquanto o funcionário vai buscar o terno. Ele fica sabendo que a mãe do menino está doente, internada num hospital. Zeca se compadece e é afetuoso ao lidar com o garoto ajudando-o a amarrar o sapato, trata o alfaiate com simpatia e fica contente em levar o terno. Nesta cena aparece o lado altruísta da personagem, preocupado com o outro e não só com seus problemas individuais.

---

<sup>30</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989, pp. 3-4.

Na festa de casamento, na casa da noiva, Zeca fica apreensivo, olha o relógio, se preocupa com o término da cerveja. Fica ansioso pela chegada de Vitório com o dinheiro. Instrui o fotógrafo a tirar a foto. Há a cena de tirar a fotografia dos noivos. Preocupado ele sai em busca de Vitório pelo bairro, e termina dormindo na própria casa depois de se embriagar no bar.

Um dos poucos momentos de autorreflexão de Zeca aparece na cena com o pai quando ele se senta para tomar um café depois do banho para curar a bebedeira, com o cabelo molhado e a toalha no ombro. A cena pouco iluminada revela uma intimidade entre pai e filho. Ele de ressaca serve-se de café, enquanto o pai apenas lhe diz: – Isso tudo é o medo de encarar a vida. Zeca se levanta da mesa para se vestir e voltar à festa para buscar a noiva. Em seguida corta para os parentes e amigos despedindo dos noivos, que partem para a lua de mel, na calçada em frente à casa de Ângela.

Pelo seu percurso e a forma como Zeca se comporta diante das adversidades, não se revela na personagem uma consciência política, de questionamento em relação à imposição social da qual ele é vítima. Percebemos este questionamento na personagem de Paulo Goulart (Vitório) ao indagar o amigo de que até quando ele, e outros na mesma situação vão vender os seus bens de subsistência, para manter um padrão de vida ineficaz com suas possibilidades.

Na verdade Zeca busca se ajustar na sociedade, no caso, pela via da cerimônia do casamento, um ritual de passagem para uma vida conjugal e de renovação da família, precisando com isso passar por sacrifícios e humilhações.

A personagem em pouquíssimos momentos transmite-nos uma sensação de felicidade com o ato nupcial, mas sim de cumprimento de uma obrigação. Como se o tempo inteiro ele estivesse sendo levado ao cumprimento de uma convenção que ele próprio não escolheu cumprir, mas sim a sociedade em torno dele.

A personagem possui uma ingenuidade correspondida em muito pela interpretação do ator. Guarnieri, nos seus 20 anos, trazendo com ele a impulsividade e a força da juventude, é claro, traz isto em sua performance. Em alguns momentos de tensão dramática, ou de arroubos emocionais, percebemos ainda uma imaturidade no ator, mas ao mesmo tempo ele segue dialogando com a personagem de uma forma orgânica. Neste sentido a interpretação oriunda do método americano, se orienta muito na bagagem psicológica e emocional do ator na elaboração e na encarnação do papel. Não importa, se por vezes, não se ouve com clareza o que o ator está dizendo ou se está

exclamando suas falas aos gritos, mas sim a organicidade com que ele se dispõe disto no seu corpo.

Na cena final do filme, os noivos chegam atrasados na rodoviária e perdem o ônibus. No guichê de venda de bilhetes de passagens para Santos, Zeca compra outros bilhetes. Num banco da rodoviária, Zeca fica triste e resolve contar toda a situação à Ângela. Ângela é compreensiva com Zeca, vai até o guichê pedir o dinheiro de volta e eles correm para pegar o bonde que ilumina a escuridão na noite da cidade. FIM.

O filme apesar de uma pretensão realista apresenta um final supostamente feliz, em que a vida continua para aquele casal que, como muitos outros, buscam se ajustar a uma sociedade e suas regras, almejando a felicidade. Era o Brasil de 1958, onde existia na época um grande otimismo em um país de futuro e de grandes renovações.



## Capítulo III

### ***NELSON XAVIER NO FILME OS FUZIS (1963)***



No filme *Os Fuzis* de Ruy Guerra, soldados chegam a um povoado para proteger um armazém contra saques de uma população faminta em consequência da seca. Há no filme uma nítida incorporação da técnica de Stanislavski no trabalho dos atores, e o fato do diretor já haver trabalhado como ator e estudado teatro na França antes de se tornar cineasta, ou de alguns atores terem participado da experiência do Teatro de Arena, como é o caso de Hugo Carvana, Joel Barcelos e Néelson Xavier, não deve ser mera coincidência.

Ruy Guerra nasceu em Moçambique e antes de chegar ao Brasil em 1958, cursou cinema no Institute des Hautes Études Cinématographiques – IDHEC e o Curso de Teatro na École Charles Dullin du Theatre Nacional Populaire – TNP, ambos em Paris. Atuou também em alguns filmes como ator “pela necessidade de entender melhor o trabalho de construção dos personagens”, como ele mesmo diz. O filme *Os Fuzis*

ganhou o Urso de Prata em Berlim e a sua continuação *A Queda* repetiu o êxito em 1977, com os atores Néelson Xavier, Hugo Carvana e Paulo César Peréio do primeiro filme e mais Lima Duarte e Isabel Ribeiro no elenco.

No processo de preparação do elenco de *Os Fuzis*, Ruy Guerra introduziu os laboratórios, nos quais os atores permaneceram um tempo na região de Milagres, interior da Bahia, antes de começar as filmagens observando a comunidade e construindo as personagens a partir do seu contexto social. Néelson Xavier ajudou na preparação dos atores.

Quando chegou o Boal no Arena, vindo dos Estados Unidos, ele trouxe o método mais simplificado do Strasberg. Nós fazíamos os laboratórios, que eram exercícios de interiorização. Quando eu fui fazer *Os Fuzis* eu fiquei amigo do Ruy e eu que dirigia as improvisações. A improvisação me serviu muito para o cinema. Nos *Fuzis* a gente improvisava muito, todas as cenas eram improvisadas, e ele (Ruy Guerra) filmava em sequência. (informação verbal)<sup>31</sup>.

Os “laboratórios” eram exercícios oriundos dos livros de Stanislavski e também adaptados e recriados pelos integrantes do Arena a partir da base stanislavskiana. Néelson também os denomina como “exercícios de interiorização”, que certamente eram improvisações em cima dos “acontecimentos” e das “circunstâncias propostas” do texto, possibilitando aos atores vivenciar fisicamente os temas das personagens utilizando-se de suas próprias palavras e sensações. De acordo com Ricardo Aronovich, diretor de fotografia de *Os Fuzis*, os atores trabalhavam o diálogo segundo o que sentiam ao mesmo tempo em que se faziam os ensaios de câmera em plano-sequência e se desenhava a iluminação.

Qual o processo que vem utilizando o Teatro de Arena. Acima de tudo o estudo – não como catalogação livresca de volumes e volumes – mas o estudo que vai fornecendo armas ao processo criador cultural. Objetivamente: Laboratório de interpretação – um laboratório para estudo da interpretação teatral. O processo de Stanislavsky é discutido e aprofundado. O ator procura sentir, cada vez com mais profundidade, com um contexto humano cada vez maior, a emoção específica que vai gerar símbolos que, organizados, vão transmitir a mesma experiência ao espectador. Exercícios que procurem símbolos que integrem o espectador na realidade nacional.<sup>32</sup>

<sup>31</sup> Informação fornecida por Néelson Xavier no Rio de Janeiro, 24 de Julho de 2012.

<sup>32</sup> VIANNA FILHO, Oduvaldo. (Org. Fernando Peixoto) *Teatro. Televisão. Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

Nesta fala de Vianinha percebe-se como ele utiliza a palavra “armas” para designar o instrumental proveniente dos estudos de interpretação, no desenvolvimento de um processo de criação cultural. Logo mais ele remete aos exercícios do laboratório de interpretação como geradores de símbolos que integrem o espectador numa discussão da realidade nacional. Ou seja, o estudo do processo de Stanislavski estava sendo usado como mecanismo de luta para o ator brasileiro encontrar a sua própria identidade e como consequência integrar o espectador no reconhecimento de uma identidade nacional.

Já que a interpretação realista tem como princípio a busca da verdade do ator na sua relação com a personagem, os laboratórios visam uma intersecção entre ator e personagem, que também pode se dar através de uma vivência do ator na realidade retratada pela ficção. A partir daí o ator se coloca emocionalmente e psicologicamente no universo ficcional, obedecendo as “circunstâncias dadas” do texto ou do roteiro.

Estes laboratórios como eram chamados usualmente no Brasil daquela época, eram denominados por Stanislavski e seus discípulos por uma palavra francesa, *étude*, como “esboço de um estudo”, improvisações de cenas que poderiam ser tanto de um passado ou de uma gênese da personagem como a respeito dos acontecimentos da peça.

Em *Os Fuzis* as personagens dos soldados e do chofer de caminhão – que também é ex-soldado – são construídas como nossos pontos de referência e identificação, e não com o povo retratado como pano de fundo social em registro documental.

Há psicologia em cada rosto; há senso de justiça e injustiça, destinos individuais e compreensíveis. Os soldados são como nós. Mais, são os nossos emissários no local, gostemos ou não, a sua prática é a realização de nossa política. É nela que estamos em jogo, muito mais que no sofrimento e na credence dos flagelados.<sup>33</sup>

Os soldados são os representantes da classe média brasileira e, como esclarece Schwarz os nossos “emissários” no povoado, que executam a política repressora para proteção dos nossos bens privados. Os atores, no caso, precisam reconhecer esses valores individualmente arraigados e projetá-los como depoimentos nas personagens.

A personagem Mário interpretado por Nélon Xavier é um dos soldados e nele está mais evidenciado o conflito da missão, deflagrado pelo seu relacionamento com

---

<sup>33</sup> SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos – O Cinema e os Fuzis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008, p. 29.

uma das moças do povoado (Maria Gladys), na visita à casa dela, ou participando do velório de um camponês, morto pelos próprios soldados.

Nelson Xavier era de uma família da classe média paulistana do Brás, formou-se em advocacia, ao mesmo tempo em que cursava a Escola de Arte Dramática de São Paulo. Entrou no Teatro de Arena em 1959 para fazer o espetáculo *Chapetuba Futebol Clube* texto de Flávio Migliaccio com direção de Augusto Boal. Nélsion também era ligado ao partido comunista.

No Arena eu participava como ator mas também como assistente de direção. Eu entrei para dirigir, eu nunca me interessei em ser ator. Eu fiz um curso de cinema com Ruggero Jaccobi no Museu de Arte. A gente era de esquerda, ligado ao sindicato, ao diretório estudantil, a gente queria o povo. A espontaneidade era uma coisa procurada. Quando chegou o cinema isso serviu pra isto. Que tornava mais possível esta aproximação, do comportamento, do jeito. (informação verbal)<sup>34</sup>.

A interpretação de Nélsion em *Os Fuzis* contempla esta espontaneidade que ele nos revela como procurada, do comportamento aproximado ao cotidiano, e do estilo realista de uma tradição que reconhecemos nos atores americanos do método, como Marlon Brando, com nuances e subtextos em cada plano. Existe uma contenção e, percebemos pela ação física, pelo olhar que transmite o seu monólogo interior, a ação interna da personagem.

É preciso que o ator entre em cena e já seja o que deve ser. O texto vem colorir isto, vem dar um acabamento, e passa a ser uma coisa menos importante no sentido do enunciado. O enunciar formaliza a dicção, a expressão. Quanto menos elaborado for, melhor. A gente estava fazendo um teatro naturalista, um teatro não formal (Arena). O método que eu mais conheço é o do Stanislavski. Eu fiz até um quadro uma vez, que chamei de “quadro do Constantino”, com um diagrama separando intenção, motivação, ação... Eu fiz um mapa para basear esse negócio. O que vale é a intenção. O texto é a coisa menos importante. [...] Mas um (ator) que eu admirei e até hoje admiro é o Marlon Brando. Quando Marlon Brando apareceu foi uma coisa inteiramente nova, foi uma revolução na interpretação. E a gente trabalhava com o método aqui, através do Boal. Eu tinha conseguido notas ótimas na Escola, me formei com notas muito boas porque eu mergulhei em Stanislavski junto com Tchekhov. Eu estudei o Teatro de Arte de Moscou, mergulhei naquilo. O Marlon e o James Dean traziam também essa coisa nova, o comportamento vindo antes do texto. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>35</sup>

<sup>34</sup> Informação fornecida por Nélsion Xavier no Rio de Janeiro, 24 de Julho de 2012.

<sup>35</sup> Depoimento de Nélsion Xavier, 2004.

Nélson neste depoimento reivindica a importância para o ator de “ser” a personagem, que a sua aparição já venha imbuída de uma total “fé cênica” que dispense qualquer efeito formalista, que a sua ação esteja preenchida por uma motivação e por uma intenção lógica. O texto neste sentido passa a ser subordinado a essa motivação. Ao fazer Tchécov, Nélson adquiriu a prática e o entendimento de que o texto não revela a personagem, pois esta não diz necessariamente o que sente e o que pensa. O texto é como a ponta de um “iceberg” que não revela o que está por baixo da superfície.

Quando os soldados entram pela primeira vez no armazém da cidade, a câmera define seu olhar a partir do espaço interno do armazém, onde ela está localizada.

Temos um plano geral em que vemos a praça do povoado ao fundo, com camponeses passando, outros sentados na escada ou entrando pela porta do armazém em primeiro plano. Os soldados interpretados por Leonides Bayer, Paulo César Peréio e Hugo Carvana se aproximam um de cada vez, sobem a escada, entram pela porta, são enquadrados em close no rosto, com a câmera fixa fazendo um pequeno movimento ora para a direita ora para a esquerda, para depois voltar para a perspectiva da praça. Mário é o último dos soldados a chegar. Ele sobe as escadas com tensão, olhando para os camponeses sentados; junto à porta, faz uma pequena parada, põe-se a bufar.

A câmera faz um pequeno recuo deixando-o num plano médio, e depois se aproxima até o enquadramento num close do seu rosto, quando ele entra no armazém. Neste plano longo, toda a tensão e o conflito da personagem em relação ao seu objetivo são dados pela imagem sem texto. A ação de ir se aproximando do local, olhando os camponeses, da pequena parada na porta – que certamente o diretor pediu, para que houvesse o recuo da câmera, e quando ele entrasse pudesse se posicionar para o close – o ator aproveita para estabelecer o conflito interior da personagem, de vontade e contra vontade, de consciência crítica. Se existe tensão no comportamento dos outros soldados são por outros motivos.

Mário se relaciona no ambiente com imparcialidade. Se suas ações são por vezes alienadas ou submissas, isto é questionado dentro da sua trajetória. Sua relação com o caminhoneiro, que já se afastou das tropas por consciência e revolta, é de proximidade, identidade e desconfiança. Mário é ainda o que questiona o sistema por dentro. Ao entrar no local seu comportamento é de atenção, alerta, e ao se aproximar para o close, de contensão. Através do seu olhar e do seu movimento de cabeça, entendemos que é com ele que vamos seguir com a ação ficcional, com o seu ponto de vista, do herói que atravessará a fábula e com quem nos identificaremos com o conflito na sua relação com

as outras personagens dentro da esfera político-social. Não devemos esquecer que estamos falando do Brasil pré-ditadura de 1963, com todo o questionamento da esquerda frente à miséria brasileira. Néelson Xavier faz parte desta esquerda, artista e militante. Existem para o ator outras camadas de monólogo interno, de subtextos.

É preciso que o ator aprenda a relacionar-se com o personagem por ele criado, não como “literatura”, e sim como um ser humano vivo como ele que divide seus próprios desejos psicofísicos. Só neste caso, quando o ator em cena, o mesmo que o ser humano na vida, além das palavras que pronuncia, lhe surja pensamentos e palavras não pronunciadas em voz alta (não podem deixar de surgir se a pessoa percebe seu entorno), só neste caso, o ator conseguirá ter uma presença orgânica dentro das circunstâncias da obra.<sup>36</sup>

Como revela Maria Knébel sobre o monólogo interno, este é um dos processos mais difíceis de domínio do intérprete para o desempenho de um papel, pois é preciso se aprofundar no mundo interno da personagem e manter um fluxo de pensamento para que ele possa surgir por si mesmo durante a execução de uma cena. É algo que se adquire pouco a pouco, pois é preciso se relacionar com a personagem “como um ser humano vivo” e com ele “que divide seus próprios desejos psicofísicos”. É o monólogo interno que também determina como o ator vai dizer o texto.

Eu já era lento quando comecei a ensaiar o *Chapetuba*. As minhas pausas eram muito longas. É uma coisa minha, natural, mas eu peguei fazendo Tchécov, *As Três Irmãs*, os silêncios, eu adorava os silêncios. Isto ajuda muito a uma soltura física. (informação pessoal)<sup>37</sup>.

Néelson durante boa parte do filme tira partido das pausas longas e dos silêncios, suas falas também buscam uma espontaneidade que às vezes tornam-se quase inaudíveis, como de quase todo o elenco (claro que existe também questões técnicas de som), mas que são frutos da busca de uma naturalidade e das improvisações em cena. E como ele mesmo revela no depoimento acima, os seus silêncios também buscam um relaxamento físico o que lhe facilita na ação interna e física da personagem.

É o que deve fazer o ator: treinar o seu dom de improvisação no sentido de “desenvolver a sua receptibilidade da ação dos outros”, ou seja, usar em cada nova improvisação o máximo de sua atenção para perceber a ação física dos outros, compreendê-la, comentá-la, e depois (só depois!) reagir, pois é através da ação física dos outros que nós concebemos o início da nossa própria ação que também se realiza em forma física.<sup>38</sup>

<sup>36</sup> KNÉBEL, Maria. *El Último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.

<sup>37</sup> Informação fornecida por Néelson Xavier no Rio de Janeiro, 24 de Julho de 2012.

<sup>38</sup> KUSNET, Eugênio. *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1971.

Um longo plano-sequência do filme, em que as personagens de Néelson Xavier e Maria Gladys se encontram num beco, num jogo de atração sexual e conflito, sem nenhum texto, nos explicita este entendimento que Kusnet nos fala da importância do ator desenvolver através da improvisação a percepção da ação física do outro em cena, o que vai gerar em si uma reação também física à ação do companheiro: “A cena com Maria Gladys, a gente improvisava, ensaiava e rodava”. (informação pessoal)<sup>39</sup>.

A cena começa com a câmera em movimento pelas paredes das casas em um beco ou ruela. Paredes esburacadas, os tijolos visíveis pela queda do cimento. Corta para os dois. Os rostos. *Travellings* para direita e para esquerda das paredes. Em *off*, o canto de lamento das carpideiras no velório. Plano médio do casal. Mário faz carinho no rosto de Luiza que lhe beija as mãos. A câmera se aproxima do rosto de Luiza beijando-lhe a mão, faz um giro e Mário a beija. Ela se afasta dele, Mário a abraça por trás e beija-lhe. Ela foge novamente. A câmera segue-a. Mário a beija novamente. Ela chora enquanto Mário lhe acaricia. Ela caminha encostada na parede com Mário atrás a seguindo da mesma forma.

Ele a pega pelo pescoço. A câmera sempre em plano médio. A respiração dos dois aumenta. Num abraço, a câmera gira. Os dois se beijam em primeiro plano. Ela se esforça pra sair dos braços dele. Ela se afasta. Ele numa excitação crescente a agarra e joga-a contra a parede. Plano geral dos dois com a ruela em profundidade de campo. Corte. Plano médio com ele de costas abraçando ela contra a parede. Ele tenta levantar o vestido dela, ela o empurra. Ela chora encostada na parede. Ele a beija novamente. Ela se afasta para outra parede. Ele se aproxima, ela foge. Close do rosto dele excitado que de novo vai até ela beijá-la. Ela o empurra. Agora eles estão seguindo ao lado de uma cerca de gravetos. Ela à frente, ele seguindo atrás. Ele a beija pelas costas. Ela o empurra para a parede do outro lado. Plano médio em diagonal dele contra a parede. Ele cansado e excitado fica esperando por ela, que finalmente se joga nos seus braços. Eles vão se beijando ao mesmo tempo em que giram em movimento contra a parede, a câmera os segue com um *travelling* para a esquerda. Até que ele a encosta numa parede à frente. A câmera para e o quadro fica dividido pela parede e os dois, que vão deslizando até o chão enquanto se beijam. A câmera se desloca pelas paredes, tetos, indo embora. Corte.

---

<sup>39</sup> Informação fornecida por Néelson Xavier no Rio de Janeiro, 24 de Julho de 2012.

O “Método de Ações Físicas” é baseado no axioma que fixa a ligação permanente entre as ações físicas e as psíquicas, sendo, portanto, que não há ação física real que não envolva a psique. Por isso, exercendo a ação física do personagem, podemos descobrir os mínimos detalhes da sua ação mental.<sup>40</sup>

Nesta longa cena que tem apenas um único corte, a ação dos atores se estabelece a partir da ação física e da relação entre as personagens, no conflito entre o desejo dele de possuí-la e o dela de negar, mesmo que desejando, até finalmente ela ceder. Aqui, há uma interação entre os corpos em consequência de uma situação de desejo, onde o ator experimenta uma sensação física, real, de afloramento dos sentidos, não só através do olhar e do ouvir, mas do toque, do cheiro, do gosto do outro ator – é através destes momentos que percebemos se houve ou não a chamada “química” entre eles – e nesta cena vemos isto até o limite, pois não há cortes para mudança de enquadramento ou de luz. A câmera apenas os segue, ora se aproximando ora se afastando, como se fosse um olhar subjetivo de um *voyeur*, que entra e vai embora do beco pelas paredes e tetos.

O filme é feito de muitos planos longos permitindo aos atores um fluxo na ação das personagens, o que fica limitado quando existem muitos cortes. Em outro exemplo, no alojamento dos soldados, a câmera segue os atores que passam na frente dela, entra num quarto onde está um homem morto jogado no chão. A cena é de tensão. O sargento questiona todos os soldados para saber o responsável de haver atirado no homem. Mário é o único que está sem camisa (transparência e compromisso com a verdade) e também o único que demonstra verdadeira indignação diante do fato. Ele acusa Pedro (Paulo César Peréio) de ter atirado no homem e matá-lo injustamente.

Na próxima cena os soldados comem enquanto o homem continua estirado no chão. Aqui a cena tem vários planos e cortes. Os soldados comem e discutem o que fazer com o corpo. Num dos planos, Mário apenas mexe uma xícara de café, em outro plano balança a xícara, e em outro joga um pouco de café no chão. Ele mantém uma ação interiorizada e diferenciada dos demais, revelando um estado de impotência perante o fato. O ator nos transmite essas sensações apenas por pequenas ações com a xícara de café, que revelam seu monólogo interior, o seu subtexto, de que terá de compactuar com a resolução dos companheiros em mentir para o povoado sobre as verdadeiras condições em que o homem foi morto. Segundo Stanislavsky “subtexto é

---

<sup>40</sup> KUSNET, Eugênio. *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1971.



tudo aquilo que o ator estabelece como pensamento (e motivação) do personagem antes, depois e durante as falas do texto.” (STANISLAVSKI, 2006).

Maria knébel (1996) vai além desta definição de Stanislavski traduzida para o livro americano e posteriormente para o português. O subtexto, chamado de “segundo plano”, também foi na sua elaboração uma contribuição de Nemiróvich-Dánchenko junto com Stanislavski. Para Dánchenko o ator deveria saber colocar diante do espectador a linha interior, os pensamentos ocultos da personagem não através da ação externa, mas do “segundo plano” da personagem em cena. Ele se compõe do conjunto de impressões vitais da personagem e abarca todos os matizes de suas impressões, percepções, ideias e sentimentos. Para os dois mestres, sem um “segundo plano” gradualmente adquirido, o ator não pode criar a obra de arte que contagia o espectador, e que o surpreenda.

Caminhando para o final do filme temos a cena da morte de Gaúcho, o caminhoneiro que está no povoado esperando uma peça para consertar o caminhão. Ex-companheiro de Mário, ele questiona a ação dos soldados no povoado e ao se deparar com um pai (Joel Barcelos) que nada fez perante a morte do filho que morreu de fome, revolta-se e retira um fuzil do soldado para atirar no caminhão de mantimentos que está partindo. Os soldados perseguem Gaúcho e Mário tenta evitar que o matem. Mário luta com os companheiros que o rendem em seguida. Na cena da morte, Gaúcho entra no quadro de costas e caminha para ajudar Mário, enquanto o soldado José (Hugo Carvana) faz o mesmo percurso atirando em Gaúcho pelas costas.

Em seguida um plano longo com a câmera colocada em nível baixo. Começa em plano geral tendo Gaúcho morto à frente, os soldados ao fundo e Mário engatinhando e escorregando pelo chão até chegar ao corpo do caminhoneiro, onde tenta levantá-lo desesperadamente grunhindo “Gaúcho levanta”. A câmera segue o percurso da ação de Mário, que cai junto com o corpo para a direita. Ele se levanta junto ao corpo com desespero, a câmera se coloca em contra-plongee, ele grita e chora segurando ao corpo, depois cai novamente soltando o corpo no chão. A câmera o segue com ele prostrado e chorando na frente dos companheiros paralisados ao fundo. A seguir leva a cabeça ao chão num choro contido. Corta.

Na cena da morte do caminhoneiro, eu combinei com o Ruy de ficar isolado, ninguém falar comigo naquele dia. Fiquei me concentrando umas 6, 8 horas. Mas não era uma coisa metódica.

Eu estava muito concentrado, muito responsável. (informação verbal)<sup>41</sup>.

A cena é extremamente dramática, e Néelson segue um fluxo de emoção que vai de um extremo ao outro, de um desespero exacerbado a uma resignação contida, motivado pela ação de levantar o corpo e depois desistir. Assim a emoção é desenvolvida ajudada pelo esforço físico de levantar um corpo inerte e depois desistir de segurá-lo, o que permite uma relação verdadeira entre o corpo, a voz e a emoção do ator. Como na cena com Maria Gladys, há aqui uma interação dos corpos provocada por uma situação limite. Se na outra cena era o desejo e o sexo que regia a ação das personagens, nesta é a morte que deflagra o impulso para o contato. Como a cena foi realizada em um plano longo, permitiu ao ator seguir o fluxo emocional da sua ação interna sem nenhum corte, após uma longa concentração, como ele declara acima.

Logo depois no alojamento, Mário ainda vive o conflito entre deixar ou não o povoado. Após se despedir friamente de Luiza, ele parte com os soldados.

Na partida dos soldados, eles vão caminhando segurando os fuzis enquanto a câmera os acompanha, apenas com os fuzis em primeiro plano e o povo ao fundo. Num corte, a câmera em contra-plongee segue Mário de costas com o fuzil sobre os ombros, ele faz uma pequena parada, vira-se e olha pra trás, enquanto a câmera passa por ele deixando seu rosto em primeiro plano de baixo pra cima. Seu olhar é de impotência e resignação, e então ele vira-se e volta a caminhar. Em *off* mulheres do povo cantam: “Misericórdia...” Corte.

A personagem Mário ultrapassa o drama e diferente de como chega ao povoado, rindo e contando futilidades com os outros soldados na boleia do caminhão, ele vai embora transformado pela experiência. O filme não deixa uma resposta se ele fará alguma coisa ou não após esta trajetória, mas deixa a mesma pergunta para os espectadores, se faremos alguma coisa ou não diante deste Brasil miserável, subdesenvolvido, arcaico, explorado e humilhado pelas forças de opressão.

A personagem Mário alcança o superobjetivo do drama, e nas palavras de Stanislavsky a respeito do superobjetivo de uma peça teatral ele nos diz:

Numa peça, toda a corrente dos objetivos individuais, menores, todos os pensamentos imaginativos, sentimentos e ações do ator devem convergir para a execução do superobjetivo da trama. E também esse impulso em direção ao superobjetivo deve ser

---

<sup>41</sup> Informação fornecida por Néelson Xavier no Rio de Janeiro, 24 de Julho de 2012.

contínuo durante toda a peça. Quando é humana e se dirige para a consumação do propósito básico da peça, será como uma artéria principal, levando alimento e vida tanto a ela como aos atores.<sup>42</sup>

O termo “supertarefa” empregado por Stanislavski, que recebeu no ocidente a tradução de “superobjetivo”, tem como foco e tarefa, proporcionar com que a direção e a atuação transportem para a cena a ideia e o sentimento da obra. A determinação da supertarefa propõe um aprofundamento nos motivos que impulsionam a obra, e é muito importante a sua busca e sua exata determinação, para um sentido e direção do trabalho. Para o ator é necessário que a personagem busque a supertarefa através de uma “ação transversal”, traduzida como “linha de ação contínua”, que o mantenha fiel a uma ação única, um estímulo interno, para não perder de vista a supertarefa e poder dirigi-lo no objetivo da sua atuação. (KNÉBEL, 1996).

No final do filme após a partida dos soldados, um boi tratado como “santo”, símbolo da fé dos flagelados para que venha a chuva, é morto e sua carne é dividida entre a população faminta.

---

<sup>42</sup> STANISLAVSKI, Constantin. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p.323.

## CAPÍTULO IV

### ***PAULO JOSÉ NO FILME O PADRE E A MOÇA (1965)***



Filmado em São Gonçalo do Rio das Pedras – MG, *O Padre e a Moça* é o primeiro filme de longa-metragem de ficção de Joaquim Pedro de Andrade e também o primeiro filme de Paulo José. O roteiro é inspirado em um poema de Carlos Drummond de Andrade e narra a chegada de um jovem padre (Paulo José) num vilarejo isolado para dar a extrema unção ao antigo vigário. Lá encontra a jovem Mariana (Helena Ignês), amante do comerciante Honorato (Mário Lago), que foi dada a este pelo próprio pai para ser criada com dez anos de idade. Neste povoado quase desabitado próximo à cidade de Diamantina, com um garimpo decadente, Honorato sonha em se casar com Mariana, pedido não atendido pelo antigo padre Antonio.

Paulo José foi convidado de última hora para fazer o filme, após o artista plástico Luis Jasmim, que iria fazer o papel do padre ficar doente.

Estava no Rio, no final de semana. A Sara, mulher do Joaquim, foi me procurar lá porque eu tinha acabado de fazer a montagem carioca de *A Mandrágora*. O Joaquim tinha me visto, e na procura de um ator para substituir o Luis Jasmim, na véspera de começar a filmar. ((ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>43</sup>

Ao chegar a São Gonçalo, teve de ajustar a batina do padre, grande demais para ele, e lá já estava seu companheiro do Arena, Fauzi Arap, para fazer a personagem do farmacêutico.

Paulo José ingressou no Teatro de Arena em 1961 na remontagem das peças *Revolução na América do Sul* de Augusto Boal e *O Testamento do Cangaceiro* de Chico de Assis, para serem levadas para o Nordeste. Em São Paulo, começou dirigindo o grupo morando na casa de Néelson Xavier e depois no próprio teatro da rua Teodoro Baima, onde também começou a namorar a atriz Dina Sfat

Eu estava para ir para a Europa, com uma bolsa do Paschoal Carlos Magno e desisti. O Arena foi a Porto Alegre fazer *Revolução na América do Sul*, e o Fernando Peixoto e eu entramos para completar o elenco da peça. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>44</sup>

Joaquim Pedro de Andrade era formado em Física, mas no cineclube da Faculdade Nacional de Filosofia no Rio de Janeiro descobriu a paixão pela estética cinematográfica nas muitas discussões com a turma do cinema e do movimento estudantil, entre eles Paulo César Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias. A partir das discussões teóricas evoluiu para as experimentações em curtas metragens, precursores do Cinema Novo como *O Poeta do Castelo*, sobre Manuel Bandeira e *O Mestre de Apipucos*, sobre Gilberto Freyre, ambos feitos em 1959.

Depois de filmar o curta-metragem *Couro de Gato*, Joaquim vai montá-lo na Europa, onde irá estudar como bolsista e ser aluno de Robert Bresson no Institut des Hautes Études Cinematographiques (IDHEC) na França no começo dos anos de 1960. Esta experiência o influenciará, certamente, tanto como cineasta como na direção de atores. Não dá para não se lembrar do filme de Bresson *O Diário de um Pároco* ao ver *O Padre e a Moça*.

Para Bresson o “cinematógrafo”, como ele preferia chamar a arte cinematográfica, não deveria ser influenciada pelo teatro, principalmente no que diz respeito à interpretação dos atores, o que vai fazê-lo dispensar o uso de atores

<sup>43</sup> Depoimento de Paulo José, 2004.

<sup>44</sup> Depoimento de Paulo José, 2004.

profissionais em seus filmes a partir de *O Diário de um Pároco* em 1951, e chamá-los de “modelos”.

Nada de atores.  
 (Nada de direção de atores.)  
 Nada de papéis.  
 (Nada de estudo de papéis.)  
 Nada de encenação.  
 Mas a utilização de modelos, encontrados na vida.  
 Ser (modelos) em vez de Parecer (atores).<sup>45</sup>

Neste sentido Bresson vai pedir dos modelos o gesto automático, intuitivo, e não o gesto pensado e representado, mas o gesto de fora pra dentro e não de dentro pra fora. Os modelos são conduzidos pelas palavras e gestos que o diretor os faz dizer e fazer. Ou melhor: Para seus modelos: “Não se deve interpretar nem um outro, nem a si mesmo. Não se deve interpretar ninguém.”<sup>46</sup>

Esta colocação insinua que o que Bresson procura está mais ligado a uma figura, um corpo diante da câmera que não possui necessariamente uma esfera psicológica ou individualizada. Para o ator pode haver nesta possibilidade uma busca de neutralidade que favoreça a múltiplas análises da personagem, e não só a de uma investigação reduzida e psicologizada do papel.

Paulo José falando sobre seu aprendizado como ator no filme de Joaquim Pedro conclui:

O ator é um significante, não um significado. Tem que ter transparência. Então você, como significante, tem que deixar que o espectador coloque significados naquela imagem que você apresenta. O ator tem que saber trabalhar com isso, com o significante que ele é. (ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS, 2004)<sup>47</sup>.

O significante no cinema é composto de sons e imagens visuais, e o ator está inserido na imagem e no som através do seu corpo e de sua voz. O que Paulo José sugere é que este significante, a expressão do ator veiculada pela imagem, seja um agente de múltiplos significados, ou seja, que seu gesto e voz proporcionem ao espectador conteúdos e representações multifacetadas para uma maior compreensão e apreensão da personagem.

*O Padre e a Moça* começa com imagens do padre de batina preta em cima de uma mula subindo a serra mineira e chegando ao vilarejo sob os créditos iniciais. A

<sup>45</sup> BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005, p. 18.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p.56.

<sup>47</sup> Depoimento de Paulo José, 2004.

moça está ao longe na janela. Depois ele adentra em uma casa, a sala repleta de beatas, passa para um quarto onde o padre Antonio encontra-se morrendo, na presença do velho Honorato e do farmacêutico Vitorino (Fauzi Arap).

O começo da ação mostra a pobreza do lugar pelas imagens e pela voz de Honorato, que relata o estado de abandono e de estagnação do vilarejo depois que o garimpo perdeu sua força na região.

O filme é feito de enquadramentos sofisticados, principalmente em planos médios, mas também de belos planos gerais em externas da igreja, ponte, casas, ruas, e telhados. De movimentos de câmera rigorosos em planos sequências e panorâmicas.

Na apresentação, primeira parte do filme, o padre em geral fala pouco e ouve muito, sofre o efeito das palavras dirigidas a ele até pelas beatas do lugar. Ele se relaciona pouco à vontade com o espaço, numa relação de reclusão e de não pertencimento. Numa das imagens mais belas, o padre de costas no centro do enquadramento, olha para o céu no horizonte. No primeiro plano da imagem o chão de terra, do lado esquerdo a imponência da igreja. Entre o céu e a terra, o padre em sua batina negra.

Em outra sequência, ele entra numa casa vazia e abandonada, atravessa os cômodos e portas de um corredor em perspectiva, sentando-se numa cadeira ao fundo. Há poesia, solidão e reflexão num espaço esquecido pelo tempo.

Na casa de Honorato, sentado de costas o padre ouve em silêncio Honorato fazer sua confissão sobre seu relacionamento com Mariana. O velho quer se casar com a moça, ela de menina de criação se transformou em sua mulher de cama.

Paulo José se utiliza do silêncio como característica principal da personagem nesta parte inicial. O silêncio proporciona o trabalho intimista do ator, gerado e motivado pela situação, que neste caso também faz parte da imagem arquetípica da figura do padre, como um ser introspectivo, de uma vida interior mais determinante na construção de sua personalidade. O silêncio proporciona um efeito de reflexão e ao mesmo tempo de vazio, permitindo que a gestualidade preencha esse estado de vazio. Paulo José trabalha com um gesto mínimo, sua atuação está mais centralizada na cabeça e no olhar, até porque o figurino da personagem funciona como representação potente e compacta, não necessitando o emprego de uma gestualidade excessiva. Paulo trabalha com o silêncio que varia tanto de um “silêncio decifrável” de característica psicológica, onde percebemos aquilo que a personagem se recusa a revelar, ao “silêncio metafísico”

onde parece não haver outra causa senão a impossibilidade de se comunicar. (PAVIS, 2011, pp. 359-60)

No desenvolvimento da ação, em sua casa, o padre escreve sobre uma mesa, arruma alguns papéis. (Seria o diário do padre?) Já em conflito aparente, com a cabeça na parede, ele escorrega até o chão. Quando alguém bate à porta, está estendido de bruços no chão de madeira da casa. Ele vai atender à porta e é Mariana. Surpreso com a visita, o padre arruma os papéis sobre a mesa, fecha a porta do quarto e percebemos sua tensão pelo movimento das mãos, os dedos longos indecisos, o corpo rígido coberto pela batina negra, que o veste como uma armadura. Mariana conta sua história, não é mulher de Honorato, nem de Vitorino, ela quer ir embora dali. Mariana seduz o padre, abraça-o pelas costas. Ao ficar de costas ouvindo a moça, impassível, observamos sua nuca descoberta e sua vulnerabilidade.

Num corte para o exterior, Mariana sai da casa correndo pela noite, assustada por ver alguém os espionando.

No outro dia o padre caminha apressado pelas ruas, as pessoas o evitam, cochicham a seu respeito. Ele bate na porta da casa chamando por Honorato e por Mariana, e em seguida vai até o garimpo falar com o velho. Sob o olhar dos garimpeiros, ele finaliza a cena dizendo a Honorato que Mariana não é sua mulher.

Nesta segunda fase do filme, no desenvolvimento da ação, se instala o conflito interior do padre, conflito pelo qual não identificamos com precisão de onde ele se origina. Se por uma questão existencial em relação à sua condição de líder religioso frente à miserável realidade social, ou se por uma crise de ordem espiritual frente a uma atração física por Mariana. Agora o silêncio é quebrado pelo desconforto de estar sendo julgado pela comunidade, como na cena do garimpo com Honorato.

Paulo José trabalha com a dubiedade, seu olhar vagueia sem se fixar num ponto preciso. Na cena com Mariana em sua casa, no plano geral da sala, notamos seu desconforto através dos dedos das mãos, ou no passo rápido e apertado pelas ruas quando se sente observado e julgado pelos moradores. Não há movimento de braços, seu corpo é visto como um bloco pela batina negra. Com estímulos internos que podem ter origem nas circunstâncias propostas da cena, ou mesmo fora delas, sua interpretação é basicamente interiorizada e ampliada pelas várias possibilidades de leitura do seu conflito. Ela não parte do exterior, de emoções possíveis de codificação, mas da



angústia interna traduzida por movimentos minimalistas dos olhos, da cabeça e dos dedos das mãos.<sup>48</sup>

Noite. A bela fotografia de Mário Carneiro em preto e branco, de claro-escuro, mostra as personagens na penumbra, na escuridão, a vaguearem pelas ruas. Há um plano-sequência na cena entre o padre e Vitorino. Este encontra o padre olhando para a casa de Mariana e bêbado começa a importuná-lo.

Paulo José diz que nesta cena, Joaquim pediu para que o estímulo dele fosse de tentar lembrar uma poesia de Drummond enquanto ouve Vitorino falar. Ou seja, sua ação interna não tinha relação com a ação da cena, mas geraria outra camada de interesse, de circunstância proposta, ao tentar se lembrar de algo enquanto o outro o incita. Esta sobreposição de sensações está presente em todo o filme em relação aos sentimentos e interesses das personagens, principalmente na do padre.

No final da cena o padre empurra Vitorino e observa na noite escura a casa de Mariana. Ele entra na casa, atravessa um corredor, passa por Honorato caído bêbado no chão.

Num plano médio do interior do quarto, Mariana está sentada vestida com uma simples camisola branca florida. Ela ouve o padre a chamando do lado de fora do quarto. A câmera a acompanha até a porta. Ela abre a porta e o padre entra sem jeito. A câmera o segue num plano médio, ele fica de perfil. Corte. Ela se aproxima dele que está de perfil. Plano médio dos dois.

MARIANA – Padre, você é louco, ele vai acordar.

PADRE – Não. Ele está dormindo. Tão todos bêbados e dormindo.

MARIANA – Se ele acordar? Quando ele chegou me tranquei no quarto. Disse que eu tinha dormido com o senhor (ela fica de frente pra ele que vira o rosto, ficando de costas pra câmera). Que ia me matar. Só não arrombou a porta porque ele tava bêbado demais. (ela procura o olhar dele) Como é que o senhor entrou? Se ele acordar?

PADRE – Não acorda, não. (ele passa por trás dela, ficando agora de frente, os dois ficam lado a lado. Ela procura o olhar dele, ele evita o olhar dela.)

PADRE – Eu vim aqui para levar você. Eu vim pra te levar.

---

<sup>48</sup> “Circunstância proposta ou Circunstancias dadas – É a fábula da obra, seus feitos, acontecimentos, época, tempo e lugar de ação, condições de vida, nosso conceito da obra como atores e diretores, o que agregamos de nós mesmos, figurinos, iluminação, sons, e tudo aquilo que se propõe aos atores terem em conta durante sua criação, ou seja, tudo aquilo que tem relação com o estudo da obra.” (STANISLAVSKI, 1980).

MARIANA – Levar como... Fugir?

PADRE – Sair daqui agora. Enquanto eles estão dormindo. (ele dá dois passos à frente dela) A gente vai pela serra, pra Diamantina. Um dia de viagem, dois no máximo.

MARIANA – Então o senhor vai ficar comigo?

(Ele faz um pequeno não com a cabeça, volta-se e caminha em direção à parede, ficando de costas).

PADRE – Lá você não vai mais ter medo. Não vai precisar de mim.

(Corte. Plano médio. Ela caminha pra ele. A câmera a segue. Ela fica de perfil e ele de costas).

MARIANA – Não quero ir pra Diamantina. Quero ir pra onde o senhor for. Quero ficar com o senhor.

PADRE – (Ele vira o rosto pro lado oposto dela) Mariana eu não posso ficar com você.

MARIANA – (Ela vira-se de frente em diagonal) Então não vou.

PADRE – (Ele vira-se pra ela) Cê tem de ir. Não posso deixar você aqui. (Volta-se novamente de costas enquanto ela reflete) (Pausa) Mariana a gente tem pouco tempo.

(pausa)

(Ela caminha à frente. A câmera se afasta pra trás. O padre fica ao fundo. Ela à frente do quadro de perfil).

MARIANA – Eu não posso ir assim. Tenho que me vestir.

(Ela olha pra ele, que fica imóvel ao fundo).

PADRE (de costas) – Depressa. A gente tem que andar depressa.

(Ela caminha em direção ao armário. A câmera a segue. Ela abre a porta do armário. Ele permanece de costas, enquanto ela olha pra ele).

(Corte. Eles saem pra rua. Na escuridão ela o puxa pela rua e pela ponte da cidade).

Nesta cena do quarto, com apenas dois cortes, a câmera desliza vagarosamente pelo espaço, enquadrando quase sempre as duas personagens em conjunto e em plano médio, tencionando a relação. Mariana apenas vestida com uma delicada camisola, de braços e dorso nu, cabelos soltos, no espaço quase em penumbra. O padre com sua batina negra adentra ao local proibido com o intuito de levá-la para longe. Tomando uma iniciativa que abala os princípios de sua crença espiritual e de determinações da instituição religiosa, ele permanece quase o tempo inteiro de costas ou desviando-se do olhar e do contato com a moça. Seu olhar não se fixa, seu corpo inquieta-se, como a fugir de algo que não sabemos se está nele ou se está nela.

Assim como Mariana, ficamos indecisos quanto aos seus verdadeiros objetivos ou sentimentos. Esta dualidade revela-se como síntese do conflito interno do padre, certamente alçada pelo jogo do significante/significado que Paulo José nos falou logo atrás e gerado certamente por uma abrangência de estímulos internos e externos dadas pela direção, e aprofundadas pelo ator. O diálogo aqui é feito em tom baixo, com pausas entre uma fala e outra, revelando uma intimidade entre os dois. O ator fica em grande parte de costas para a câmera, sendo a nuca a única parte do corpo visível, junto com a cabeça, que às vezes faz pequenos giros para um lado e para o outro quando se dirige à moça com alguma fala. A nuca do ator é muitas vezes enquadrada durante o filme, revelando uma sensualidade contida, intocável. É interessante notar como partes do corpo, no caso da nuca e das costas, que naturalmente seriam mais difíceis como veículos de uma comunicação na tela, possam conter um potencial dramático gerado pela imobilidade ou apenas como significação da imagem.

As contradições se verticalizam na parte final do filme e seu desenlace tem origem na próxima cena da estrada.

Exterior. Dia. Eles andam pela estrada. O padre e a moça. Ele calado à frente e ela atrás. Ele de batina preta e ela de vestido branco. A câmera ora persegue ele, ora persegue ela. Ora correndo ao lado, outras vezes em posição fixa ou em panorâmicas.

MARIANA – Padre, porque você não olha pra mim. Tem medo?

(pausa). O senhor acha que eu sou bonita?

(pausa).

(Enquanto ela fala o padre caminha com o olhar direcionado ao chão. O ator concentra a sua atenção para o chão da estrada de terra, caminhando, a fala da moça soa como uma tentação que é apenas ouvida, mas não escutada).

(Alguém os observa do alto da colina. Eles percebem. A pessoa desaparece. Eles continuam caminhando).

MARIANA – Eles dizem que mulher de padre vira assombração, mula sem cabeça. (som de pássaro) Não sei se é o demônio mesmo ou é Deus que dá no meu corpo. (som de pássaro).

(Imagens de casas abandonadas. O padre desesperado procura por alguém nas portas das casas. O olhar do ator é direcionado para diferentes direções enquanto a câmera o capta em vários planos).

(Um riacho d'água. Mariana com sandálias na mão atravessa o riacho).

(Continuam caminhando. A moça volta a falar. O padre olha para o chão enquanto caminha).

MARIANA – Eu sei que a gente não vai chegar em Diamantina. Por isso é que eu vim. O senhor também sabe. (pausa) A gente não vai chegar em Diamantina. Porque o senhor não fala comigo? Porque o senhor não olha pra mim? (pausa)

(Imagem dos dois de costas, andando).

MARIANA – Porque o senhor não olha pra mim?

Ele para. Vira-se devagar. Anda em direção a ela. A câmera o enquadra num plano médio.

PADRE – Eu to olhando pra você. Eu to olhando pra você e não sinto nada. Só raiva. Vontade de te bater na boca até você ficar quieta, calada. Você fica aí. Fica aí ou volta se quiser. Vou-me embora.

(Ele vira-se e volta a caminhar).

(Nesta fala, Paulo José também não lança mão de grandes expressões ou variação de tons, apenas diz o texto e seu semblante é cansado, fatigado pelo cansaço físico, por uma tortura interna).

(Ela corre pra trás de volta).

PADRE – Mariana... Mariana...

(Ele volta-se pra ela. (som de pássaro). Ela corre e senta-se sobre as pernas. Espaço aberto de folhagens rasteiras. Árido).

(Ele se aproxima. Plano geral, ela sentada no chão e ele em pé de costas).

PADRE – Mariana vem... Vem comigo.

MARIANA – O senhor vai separar de mim. Sem o senhor não tenho ninguém. Não tem nada.

PADRE – Eu não posso viver pra uma pessoa só.

MARIANA – Não penso no senhor viver pra mim. Só que me deixe viver pro senhor.

PADRE – Não posso. Você não vê.

MARIANA – Vejo só essa roupa preta.

PADRE – Vem.

MARIANA – Vá o senhor sozinho.

PADRE – Você não vê que isso não tem sentido. Eu não posso te deixar aqui.

(Ele caminha até ela e a levanta. Eles lutam e ela lhe beija. Ele a empurra).

PADRE – Você tá louca!

(Ela jogada no chão. Primeiro plano do rosto).

MARIANA – O senhor é que é louco, não sou eu. (ela chora) Você é que é louco. Não senti nada. Não vê.

(Plano do rosto dele olhando pra ela no chão. Seu olhar vagueia de um lado para o outro. O rosto passivo apenas demonstra cansaço e indecisão. Com a boca entreaberta, ele vira-se e sai caminhando. Corte. Plano geral da paisagem com ele de costas. Corte. Plano médio dele caminhando de volta, o cabelo desgrenhado, a barba malfeita, a boca entreaberta. O ator direciona o olhar para um círculo de atenção<sup>49</sup> enquanto o rodeia devagar, a câmera acompanha o movimento dele, e aos poucos ele vai se abaixando até chegar às costas dela, nua. Lentamente ele encosta a cabeça e os lábios na pele branca. Silêncio).

Alguns closes do rosto dela com prazer. Ela deita-se lentamente, e a câmera congela. Plano geral do corpo dela nu, deitada ao lado dele, onde só vemos a batina, negra. Corte. O rosto dela. Corte. A cara dele suja de areia no chão. Corte. Primeiro plano da barra da batina e das botas negras pisando no chão de flores brancas silvestres. Corte. Plano geral dele olhando de costas para o horizonte e ela logo atrás arrumando o cabelo. Ela caminha até ele.

MARIANA – Pra onde nós vamos?

PADRE – Não sei. Vem.

(Eles caminham. Ele na frente, ela atrás).

MARIANA (Voz-off dela enquanto ele caminha) – Pra onde o senhor tá indo? (pausa) Isso não é caminho pra lugar nenhum. Porque que o senhor não responde? Senhor tá fugindo. Fugindo só sem saber pra onde. A gente pode ir pra qualquer lugar. É só o senhor querer. Ninguém conhece a gente. Se o senhor quiser a gente pode ir pra qualquer lugar. A gente pode viver junto como qualquer pessoa. Só o senhor querer. Qualquer lugar servia. Se não fosse essa sua roupa.

(Ele para e volta).

MARIANA – Porque o senhor não vai sozinho? Porque eu tenho que ir com o senhor? Pra onde?

(Eles param de frente um para o outro. Ela se aproxima, ele vira-se e continua a caminhar. Eles olham as casas no alto da serra).

---

<sup>49</sup> “O ator deve ter um ponto de atenção... Quanto mais atraente for o objeto, mais se concentrará nele a atenção.” (STANISLAVSKI, 2006, p.110)

MARIANA – O senhor tá voltando.

Esta sequência da estrada contém em sua essência a beleza e a profundidade das personagens. O padre caminha na estrada como fugindo da tentação, do demônio em imagem de anjo que ganha significado na moça bela de vestido branco que ironiza, chama, clama o olhar e a palavra do padre. Ele caminha pela estrada com sua batina negra, com o rosto angustiado, extenuado, com o olhar dirigido ao chão, grita por pessoas em casas abandonadas ao longo da estrada. Os sons dos pássaros proclamam um mau agouro. E depois do contato sexual, sugerido e consumado, a falta de direção, a ausência de rumo, o ir de um lado para o outro. Neste momento da narrativa, são sobrepostos vários planos em direções contrárias do padre caminhando, sugerindo a falta de rumo, a perda de noção espacial das personagens, até elas perceberem que estão voltando para a cidade.

Paulo José atravessa a cena com uma expressão mínima, conduzida por uma sensação física extenuada pela ação de caminhar, onde o corpo cede às leis da gravidade, de curvar a nuca, o rosto não intensifica sentimentos ou emoções geradas por uma dimensão psicológica, mas o estado de concentração e os pontos de atenção do olhar nos transmitem um conflito interior de vontade e contra vontade, de perda de parâmetros internos e externos. Este estado de concentração relacionado aos círculos de atenção leva o ator ao que Kusnet (1975) denominou como “Contato e Comunicação” com o ambiente, no caso a ampla paisagem mineira e todos os seus signos.

Sua interpretação passa a ser desprovida de intenção, suas falas são quase neutras, apenas dizendo o texto, subtraindo o seu significado intencional, não permitindo que o movimento da boca afete a neutralidade do rosto, apenas o olhar carrega uma tensão, um conflito. Sua emoção já está inscrita no seu rosto antes de qualquer expressividade excessiva.

Ele se guia, sobretudo na ação de fugir de algo ou de alguma coisa. Sua ação e gesto ficam sendo superiores à palavra, buscando não se expressar forçadamente, mas retendo sua força no interior.

A cena se estabelece na relação dos atores e a partir deles com o espaço, árido, seco. Ela o segue e ele se afasta, mas quando ela ameaça voltar ou não seguir em frente, ele a busca, a puxa na intenção de segui-lo, de continuar juntos. Ele evita o olhar dela o tempo todo, e a joga ao chão depois que ela o beija. Mas ela se despe e ele não consegue

evitar o contato dos seus lábios com a pele dela, deitando ao seu lado de batina enquanto ela permanece nua.

De volta à cidade, o padre exausto caminha pelas ruas até a porta da igreja. No interior da igreja a câmera acompanha o padre abrindo as portas e se atirando no altar em um choro contido. Aqui pela primeira vez presenciamos a emoção extravasada do ator, as lágrimas escorrendo no rosto, caído ao chão. Com a câmera no nível do chão, presenciamos o corpo do ator (padre) jogado no altar da igreja, na posição de um feto que chora, não vemos seu rosto, apenas a mão que toca o chão e os gemidos que aos poucos vai silenciando.

Um plano geral do interior da igreja com o padre caído no altar. Num plano médio aproximado do seu corpo no chão, com a ajuda da mão, o padre (ator) aos poucos levanta o rosto, com lágrimas, seu semblante é de tristeza e resignação. Plano geral do altar, ele sentado sobre as pernas, a cabeça baixa, as mãos brancas se movimentam, ele aos poucos se levanta.

A câmera acompanha o padre andar pelo interior da igreja, a cabeça baixa, pelos pés de uma das beatas vemos a porta da igreja ser fechada. Primeiro plano do rosto do padre assustado, ele vira a cabeça para um lado, latido de cães. Com a câmera em plongée no interior da igreja, observamos o padre se sentindo acuado no espaço, sons de porcos. Exterior, plano geral da igreja, ao som de animais, as beatas cercam a igreja do lado de fora.

Nesta cena no interior da igreja, o espaço torna-se determinante na relação do ator com a personagem, já que é o local onde ele, o padre, espera buscar a compreensão do Pai e o colo da Mãe, e assim purgar as suas emoções e sentimentos. Se os outros espaços determinavam uma atuação mais contida, aqui o ator pôde externá-la por ser o recanto de intimidade e de conforto da personagem. Abrindo as portas em desespero, adentrando como um menino pedindo socorro e podendo assim voltar a ser um feto. Mas ele vai perceber que mesmo aqui, ele está sendo observado e ameaçado.

O padre só vai sair da igreja para salvar Mariana dos homens e das beatas (bruxas), que agarram a moça vestida de noiva. O padre e a moça abraçados fogem juntos, agora para a gruta no alto da montanha. As pessoas os perseguem com paus e colocam fogo na entrada da gruta. No interior da gruta eles se abraçam, a moça rasga a batina do padre. Do ponto de vista do interior da gruta vemos a fumaça cobrir o espaço, enquanto as pessoas observam lá de baixo. A câmera congela. No quadro negro a frase:

“Ninguém prende aqueles dois  
Aquele um  
Negro amor de rendas brancas”  
Fim.

A falta de teatralidade na interpretação de Paulo Jose, seu gesto e expressão minimalista, mesmo que a princípio não incorpore efeitos de uma interpretação dramática ou psicológica, trás consigo uma abordagem de construção interna da personagem, subjetiva, o que torna a personagem desde o começo não definida antecipadamente, onde no pequeno gesto, está incorporada uma potente dimensão na relação com o espaço e com os outros atores. Sendo assim seu jogo está concentrado, além da relação com os outros atores, principalmente no espaço físico, que estabelece um vínculo com a ação e a emoção da personagem, revelando juntos, ator e espaço, o mesmo pathos.

Esta concepção da personagem realizada pelo ator em conjunção com a *mise-en-scène*, à disposição dos objetos (atores incluso) em cada plano, é certamente fruto da comunicação entre o ator e o diretor no desenvolvimento de uma identidade e de uma sintonia do olhar artístico.

Esta sintonia entre direção e interpretação proporciona ao ator, no seu ofício como intérprete, uma relação entre a personagem e o espaço, instrumentalizando-o para a ação e o gesto, e com isso para uma ressonância emocional interna, que sendo captada pela câmera, não necessariamente precisa ser expressa exteriormente.



## CAPÍTULO V

### **OTHON BASTOS NO FILME DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL (1963)**



#### **A Influência de Bertold Brecht no trabalho do ator e na estética glauberiana.**

Nunca, numa ‘crítica’ cinematográfica, poderia ler-se que o conteúdo deste ou daquele filme é bom e que a forma é má. Porque, na verdade, não existe diferença alguma entre forma e conteúdo, aplicando-se também neste caso aquilo que Marx diz sobre a forma: que ela só é boa na medida em que é a forma do seu conteúdo.<sup>50</sup>

O alemão Bertold Brecht foi um dos principais dramaturgos e pensadores do teatro no século XX revolucionando a encenação e a dramaturgia ao trabalhar e discutir

---

<sup>50</sup> BRECHT, Bertold. *Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Porto: Campo das Letras, 2005.

simultaneamente a construção do texto, os elementos cênicos e o trabalho do ator na concepção do espetáculo. Trabalhando inicialmente com Erwin Piscator, encenador alemão ligado ao teatro político e ao movimento revolucionário alemão na República de Weimar, Brecht vai estabelecer a partir do seu inconformismo com o drama naturalista e o teatro comercial e com a estrutura da sociedade contemporânea, um teatro de função social baseado nos estudos da dialética da filosofia marxista, chamado de teatro épico e dialético.

Com isso Brecht busca produzir uma posição crítica do espectador, ao fazer uma ruptura com a concepção aristotélica sobre a empatia ao personagem, mesmo mantendo a fábula como guia de suas peças. O elemento e a problemática social vai ser o centro de sua obra, através da crítica ao teatro comercial em peças como *Mahagonny* e *A Ópera dos Três Vinténs*, utilizando a música como contraste e atrito entre os gêneros, da discussão do conteúdo e da forma, buscando a desnaturalização e a historicidade.

Para o ator se torna uma condição ao estar em cena de produzir um efeito de distanciamento em relação à personagem, onde seja perceptível o gesto de mostrar, revelando uma atitude crítica e não de empatia com a personagem. Brecht vai ampliar o conceito de “gestus” para a relação que rege os comportamentos sociais, tanto no comportamento corporal do ator quanto no discurso. As principais influências de Brecht em relação ao trabalho do ator vêm da técnica do teatro oriental, do autor e comediante alemão Karl Valentin, além da biomecânica do russo Meyerhold e do sistema de Stanislavski.

Após seu exílio em países da Europa, na Rússia e nos Estados Unidos durante a ascensão do nazismo e na segunda guerra mundial, Brecht se instala na Alemanha Oriental, onde funda o prestigiado Berliner Ensemble que influenciará o teatro do mundo inteiro.

## **A Influência de Brecht**

A primeira montagem de Bertold Brecht no Brasil foi em 1945, em São Paulo, com a peça *Terror e Miséria do Terceiro Reich*. Mas a grande influência de suas ideias e práticas teatrais só acontecem no Brasil após a sua morte, em 1956, na Alemanha.

Brecht nos chega, enquanto companheiro de trabalho, nos anos 60. Influencia ou desperta diversificado entusiasmo em muitos homens de teatro, mas sobretudo invade os três principais centros de produção de teatro político brasileiro nos anos que antecedem o golpe militar de 1964: o Teatro de Arena de São Paulo, o Teatro Oficina de São Paulo, o Centro Popular de Cultura da UNE.<sup>51</sup>

Tanto o teatro quanto o cinema brasileiro vão buscar nos anos 1960, pela influência das teorias marxistas, novas formas de discursos que quebrassem a predominância do estilo realista, que era preponderante no teatro comercial burguês e no cinema industrial. Para o ator houve a necessidade e a exigência da época, de se colocar em um patamar onde não estivesse apenas como uma peça a mais na produção de mercado, mas que pudesse refletir seu papel no mundo, tanto na política quanto na obra de arte.

Sem opiniões e objetivos, nada se pode representar. Sem conhecimento, nada se pode mostrar: como alguém poderá discernir o que é que vale a pena saber? A menos que o ator se satisfaça em parecer um papagaio ou macaco, ele tem de adquirir conhecimento sobre convívio humano, patrimônio de sua época, através de sua participação na luta de classes.<sup>52</sup>

Bertold Brecht em sua concepção do teatro dialético irá definir novas estruturas na relação entre ator e personagem e entre ator/personagem e espectador, no seu confronto com o teatro ilusionista e catártico. Ao solicitar do ator uma análise crítica da personagem em sua proposta de distanciamento: “Uma representação que cria o distanciamento, permite-nos reconhecer seu objeto, ao mesmo tempo que faz com que ele nos pareça alheio.”<sup>53</sup>

Ao procurar na interpretação uma não-identificação com a personagem, Brecht pedirá do ator uma relação mais racional e crítica, menos emocional e sentimental com o papel, para não suggestionar a plateia com as emoções e os sentimentos da personagem, mas sim para lhe despertar o seu estado crítico diante da realidade. Ainda comenta Brecht: “O ponto essencial do teatro épico é, talvez, que ele apela menos para os sentimentos do que para a razão do espectador. Em vez de participar de uma experiência, o espectador deve dominar as coisas.”<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> PEIXOTO, Fernando. *O papel de Brecht no teatro brasileiro – Brecht no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

<sup>52</sup> BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

<sup>53</sup> BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

<sup>54</sup> *Ibid.*.

## DEUS E O DIABO NA TERRA DO SOL

O final dos anos 1950 e começo dos 1960 na Bahia foi uma época de grande efervescência cultural, principalmente no teatro e no cinema, e Glauber Rocha era fruto deste momento de discussão e prática, onde havia uma busca de afirmação da cultura brasileira. No ano de 1960, Brecht estava sendo encenado na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, com a peça *Ópera dos Três Vinténs*, sob direção de Martim Gonçalves e cenografia de Lina Bo Bardi.

Eu devo dizer que a peça de teatro que mais gosto, entre as que vi no Brasil, é a *Ópera dos Três Vinténs*, uma peça que me tocou muito e aliás a todos no Brasil. Eu fui especialmente a Berlim ver o Berliner Ensemble... Antes de filmar Deus e o Diabo, eu só conhecia a *Ópera dos Três Vinténs*. Eu vi a *Ópera dos Três Vinténs* no meio da filmagem de Barravento; um dia eu fui à Bahia para assistir ao espetáculo. E aquilo realmente me transtornou, foi uma descoberta tardia, mais importantíssima.<sup>55</sup>

No interesse de Glauber por um cinema revolucionário havia grande influência e identidade com a teoria do teatro épico/didático de Brecht.

O cinema deve ser um método ao mesmo tempo que expressão. E esta expressão deve ser agitação ao mesmo tempo que didática. Daí o cinema deve se integrar no processo revolucionário. É o cinema Épico/Didático!<sup>56</sup>

O ator é figura-chave no teatro dialético que Brecht propõe, pois é o ator que fará o trânsito, a mediação entre a “fábula” e o espectador. Para Brecht o mais importante no teatro é a “fabula”, pois é nela que estão os acontecimentos, fontes de discussão e de posicionamento crítico e social. Segundo Brecht (2005): “A tarefa fundamental do teatro reside na ‘fábula’, composição global de todos os acontecimentos-gesto, incluindo juízos e impulsos.”

E Glauber comentando sobre o filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol* revela: “O filme não é realista, mas é uma crítica. Não é realista porque eu preferi incorporar-me em todo um contexto de fábula. Os personagens não são realistas: realista é a posição do autor em relação ao assunto.”<sup>57</sup>

<sup>55</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

<sup>56</sup> Ibid.

<sup>57</sup> VIANY, Alex. *O Processo de Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

## Othon Bastos em Deus e o Diabo na Terra do Sol

Para uma análise do trabalho do ator brechtiano no Brasil, Othon Bastos é referência chave, pois foi o ator ícone deste estilo de interpretação no filme *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Após estudar teatro em Londres no final dos anos 1950 e participar da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia, Othon juntamente com o Grupo Teatro dos Novos e o diretor João Augusto começaram a fazer apresentações de literatura de cordel e leituras de textos de Brecht como *Os Fuzis da Senhora Carrar*; *Cabeças Redondas e Cabeças Pontudas*; *Terror e Miséria do III Reich*. O grupo pesquisava a teoria do dramaturgo alemão, tentando adaptá-la à realidade brasileira, em meio a debates nas Universidades. Nesta época Othon também participou de alguns filmes importantes como *O Pagador de Promessas*, *Tocaia no Asfalto* e *Sol Sobre a Lama*, antes de interpretar o personagem Corisco no filme de Glauber.

Othon Bastos é o ator brasileiro que melhor representa Brecht no teatro. Acho que ele deu uma certa dimensão ao seu personagem e quando eu discutia com ele, me revelava muitas coisas. Ele é culto e tem uma voz excepcional.<sup>58</sup>

As filmagens de *Deus e o Diabo* foram feitas em Monte Santo no interior da Bahia, em 1963, e Othon Bastos substituiu um ator de última hora no papel de Corisco.

Eu estava fazendo *Eles não Usam Black-Tie* (direção de João Augusto – Teatro Vila Velha – Salvador-BA) quando o Glauber me chamou pra fazer *Deus e o Diabo*. Nós fazíamos a cena do pai e do filho, violenta, stanislavskianamente. Depois a gente parava, colocava duas cadeiras de frente pro público e fazíamos a mesma cena (brechtiana). O público tinha as duas versões. (informação verbal)<sup>59</sup>.

O fato de Othon estar interpretando *Black-Tie* em Salvador neste período vem ressaltar a forte influência do Arena no teatro do país na época e ao falar sobre sua interpretação na peça, constatamos que ele já estabelecia no teatro o jogo que desenvolveria ao interpretar Corisco em *Deus e o Diabo*, a intermediação entre os estilos de Stanislavski e Brecht.

<sup>58</sup> ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.

<sup>59</sup> Informação fornecida por Othon Bastos, em 26 de Julho de 2012.

O Teatro é a base de tudo. O teatro é o que lhe ensina tudo. Eu não teria tanta confiança de entrar pro cinema, se eu não tivesse uma base teatral. Se eu não tivesse uma base teatral eu não sei se faria *Deus e o Diabo* stanislavskianamente e brechtianamente. (informação verbal)<sup>60</sup>.

Em *Deus e o Diabo na Terra do Sol* o vaqueiro Manuel (Geraldo Del Rey) após matar o patrão, vaga pelo sertão com sua mulher Rosa, personagem de Yoná Magalhães. Juntam-se a um grupo religioso liderado por um beato Sebastião (Lídio Silva) que luta contra os latifundiários e buscam o paraíso após a morte. Os latifundiários contratam o matador Antonio das Mortes (Mauricio do Valle) para acabar com o grupo. Com a morte do beato, o casal foge com um cego cantador e encontram Corisco e Dadá (Sonia dos Humildes) pelo sertão após três dias da morte de Lampião.

Othon representa o cangaceiro de forma arquetípica, buscando o essencial, a sua forma e seu significado, a dimensão da lenda a partir de elementos reais. Glauber diz: “Eu deixei o espaço livre para o ator locomover-se, aquele espaço para que ele traduzisse o que era necessário para dar toda a dimensão do personagem com todos aqueles conflitos.”<sup>61</sup>

Quando Manuel e Rosa encontram os cangaceiros, Corisco encena o diálogo que travou com Lampião antes de sua morte, num plano-sequência em que o ator tem a ação de contar e representar as duas personagens.

Eu falei pro Glauber: essa cena do *flash-back* entre Corisco e Lampião, é uma cena que você já viu no cinema há 200 anos atrás, né Glauber? John Ford, os filmes de Bang-Bang que você viu... Você quer jogar tudo isso no seu primeiro filme. Por que você não usa uma experiência brechtiana? Ele disse assim: “Como?”. O Corisco conta a história, narra, faz tudo. “Como?” No lugar do *flash-back*, eu conto o *flash-back*. Você não paga mais um ator e você tem uma experiência. Você vai fazer uma experiência cinematográfica que ninguém fez ainda. (informação verbal)<sup>62</sup>.

O plano começa com um close no ator, onde a câmera se coloca de baixo pra cima (contra-plongée). Olhando pro horizonte o ator faz a voz de Lampião:

VOZ DE LAMPIÃO – Tem macaco por perto?

(Com um movimento de dobrar os joelhos, onde a câmera o segue, o ator olha pra baixo, fazendo a voz de Corisco)

<sup>60</sup> Informação fornecida por Othon Bastos, em 26 de Julho de 2012.

<sup>61</sup> VIANY, Alex. *O Processo de Cinema* Novo. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

<sup>62</sup> Informação fornecida por Othon Bastos, em 26 de Julho de 2012.

VOZ DE CORISCO – Tava esperando o sinal. Sonhei com o fim. Vamos morrer hoje.

(Agora o ator se levanta, caminha de costas e vira para a câmara, e em close olha de cima pra baixo. Voz de Lampião)

VOZ DE LAMPIÃO – Morrer como? Tá doido?

(O ator faz um movimento para trás fugindo da câmara, que agora se coloca em plano geral)

VOZ DE CORISCO – Quando eu sonhaste não tinha mais jeito. Eu vi o fuzil do diabo dá dois tiro. Em cada olho...

(Aproxima-se da câmara ficando o seu rosto em primeiro plano junto à espingarda em riste)

VOZ DE CORISCO – No teu Virgulino.

(Olha para a câmara com postura altiva. A câmara se desloca para a direita como se quisesse fugir, mas logo volta deixando só a metade do rosto em quadro)

VOZ DE LAMPIÃO – Bota o teu azar pro lado. Quem é que vai acertar no meu olho. Tô fechado com a chave do Padrinho Ciço.

(A câmara vai se deslocando pelo corpo do ator, enquadrando o cinturão de balas, o facão e o revólver, que ficam em primeiro plano)

VOZ EM *OFF* DE CORISCO – Mas foi um sinal. Foi um sinal.

(A câmara se desloca para a esquerda enquadrando a espingarda que o ator segura ao lado do corpo, com o gatilho em primeiro plano).

VOZ EM *OFF* DE CORISCO – Vai sê na hora do sol nascer.

(Enquanto se afasta da câmara, o ator é enquadrado na cintura, novamente o cinturão de balas, junto com o facão, o revólver e o bernal em primeiro plano).

VOZ EM *OFF* DE LAMPIÃO – Aqui na toca só se foi você. Se você me traí eu te mato.

(O ator faz um giro com o corpo se afastando e ficando de costas para câmara em plano geral)

VOZ DE CORISCO – Eu não, eles lá, os macaco e o diabo.

(Ainda de costas pra câmara, parado)

VOZ DE CORISCO – Eu vou me embora que a hora não é minha.

(E virando pra câmara)

VOZ DE CORISCO – É tua.

(Vira-se novamente de costas, com a câmara ainda em plano geral)

VOZ DE CORISCO – Dadá, Cabras...

(Vira-se de frente)

VOZ DE CORISCO – Vão bora... (dando um giro).

(Fica então parado de perfil segurando a espingarda como espada, com o cano voltado pra cima.)

(A câmera se aproxima num zoom deixando o ator de perfil em plano médio)

VOZ DE LAMPIÃO – Maria, Arvoredo, Gavião... Todo mundo no papo amarelo.

(Som de tiros de metralhadora, enquanto o ator permanece na mesma posição. Corte.)

A cena se configura como num espaço teatral em plena clareira no sertão, a câmera se coloca disponível para a performance do ator, apenas se afastando e se aproximando, passeando pelo corpo e pelos adereços, ao mesmo tempo em que se torna presente ao olhar do espectador.

E Othon interpreta num registro épico o seu monólogo de dois papéis, duas metades, o rosto dividido, dois corpos e duas vozes em dois tempos no mesmo espaço. Ao fazer Lampião ele se coloca estático, altivo, olha de cima pra baixo com autoridade, a voz num registro grave, contida e pausada, a ação é interna. Em Corisco se coloca em movimento, a ação é externa, a voz é num registro mais alto, aberta, metálica, o texto é menos pausado.

Seu gesto ao mesmo tempo em que representa também comenta a personagem. Ao se dirigir diretamente para a câmera, expõe diante de nós, espectadores, o ator que interpreta a personagem e reconhecemos o seu olhar crítico em relação ao papel, comentando a figura mítica do cangaceiro. O seu Corisco é violento, amoral, agitado, vingador, justiceiro, místico, rebelde, revolucionário. Othon expõe o gesto apresentando perspectivas e pontos de vista em relação à personagem.

Ao apresentar seu personagem Corisco, em um plano geral da clareira, o ator faz rodopios com a espingarda levantada pelos braços no alto da cabeça após atirar e degolar pessoas, demarcando o seu território e introduzindo seu papel na fábula. Com a morte de Lampião, Corisco narra que “incorporou” a cabeça de Virgulino, tornando-se o cangaceiro de duas cabeças para “consertar este sertão”, e olhando diretamente pra câmera comenta:

– É o gigante da maldade comendo o povo para engordar o Governo da República.

Para depois empunhar o seu facão para o alto em referência a espada de São Jorge.



Se o ator se dirigir diretamente ao público, deve fazê-lo francamente, e não num mero ‘aparte’. Todos os elementos de natureza emocional têm de ser exteriorizados, isto é, precisam ser desenvolvidos em gestos. O ator tem de descobrir uma expressão exterior evidente para as emoções de sua personagem, ou então uma ação que revele objetivamente os acontecimentos que se desenrolam no seu íntimo. A emoção deve manifestar-se no exterior, emancipar-se, para que seja possível tratá-la com grandeza. A particular elegância, força e graça do gesto provocam efeito de distanciamento.<sup>63</sup>

Esta declaração de Brecht pode ser dirigida para a análise do trabalho de Othon no filme, em que seu direcionamento para a câmera é feita com ímpeto e verdade, sua emoção é exteriorizada na força do gesto do cangaceiro. Neste sentido ele remete à qualidade do gesto e à força interna que nos arrebatava a interpretação dos atores orientais, a forte “presença” sugestionada pela ideia do ator que representa um papel e não do ator que interpreta uma personagem.

Na cena em que Corisco é desafiado por Manuel para que ele lhe conte o que sabe sobre o Beato e Lampião, Corisco fará novamente a voz de Virgulino.

Num plano médio dos dois atores, com o cego ao fundo em profundidade de campo, Corisco que estava de costas para a câmera vira-se e começa a representação, que diferente da primeira, agora é contida, sem movimentos para diferenciar um do outro, apenas com os olhos voltados para baixo, com pequenos movimentos de sobrancelha.

VOZ DE CORISCO – A gente se derrotado no Raso da Catarina, eu trazia Virgulino nas costas...

VOZ DE LAMPIÃO – Ezequiel, Livino, Antoonio...

(Aqui Othon faz uma voz agonizante, esticando as palavras, franzindo a sobrancelha)

VOZ DE CORISCO – Seus irmãos morreram Virgulino. Sua raça só tem você vivo.

VOZ DE LAMPIÃO – Os menino tão sozinho com a alma penando. Quebrei tudo e não nasceu nada.

VOZ DE CORISCO – Nem vai nascer. Depois de matar, a gente se mata.

(Aqui ele levanta os olhos para o horizonte)

VOZ DE CORISCO – Aquela paz só existe na morte.

VOZ DE LAMPIÃO – Estou ferido de morte, Cristino.

---

<sup>63</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

(A câmera faz um movimento no próprio eixo para a direita, enquadrando o rosto de Dadá).

(E enquanto acontece o movimento Corisco repete a frase)

VOZ DE LAMPIÃO – Estou ferido de morte, Cristino.

(Othon repete a frase mais agonizante e esticando as palavras).

A partir daí Corisco narra em *off* o encontro do Beato com Lampião enquanto a câmera enquadra um cangaceiro amolando o facão. Logo após, close do rosto de Corisco olhando diretamente para câmera:

VOZ DE CORISCO – Lampião bateu, cuspiu, chutou a cara dele. Homem nessa terra só tem validade quando pega nas armas pra mudar o destino. Não é com rosário não Satanás. É no rifle, no punhal.

(Corte. Plano médio com Manuel à frente e Corisco atrás)

MANUEL – Mentira... Mentira... Mentira

(Rosa entrando em quadro ao lado de Manuel diz)

ROSA – Cê num disse que ele é grande só aí na sua cabeça!

(A câmera faz um movimento no próprio eixo à esquerda enquadrando Dadá, que vai se aproximando de Manuel.)

DADÁ – Virgulino era grande mas também ficava pequeno.

(Corisco pega o braço de Manuel puxando-o para trás)

(a câmera faz um pequeno movimento à direita para enquadrá-lo com Manuel ao fundo e falando diretamente para a câmera)

VOZ DE CORISCO – É mentira!

(Pausa. Manuel no fundo a esquerda, Corisco abaixa os olhos)

(Corte para um plano médio com Dadá de perfil à direita e à esquerda de costas, Corisco estende o braço segurando o punhal na horizontal em direção ao horizonte, fala como Lampião)

VOZ DE LAMPIÃO – Tenho medo de viver sonhando com a luz de bala que joguei em cima do bom e do ruim. Tenho medo do inferno e das alma penada que cortei com meu punhal. Tenho medo de ficar triste... E sozinho como gado berrando pro sol. Tenho medo Cristino... Tenho medo da escuridão da morte.

(Corte para o plano anterior onde Corisco estava à frente de Manuel. Manuel se aproxima pela esquerda se posicionando de perfil ao lado de Corisco, que de olhos baixos, agora diz)

CORISCO – É verdade.

(Em seguida Corisco passa por trás de Manuel e vai ao encontro de Dadá. A câmera o acompanha para a esquerda)

CORISCO: – Dadá... (Pausa). Dadá, vai com cego Júlio buscar nossa filha.

(Volta-se e caminha em direção a Manuel. A câmera o acompanha para a direita)

CORISCO: – Satanás...

(Manuel vira-se para Corisco, ficando os dois de perfil)

CORISCO: – Você vai sozinho pra ver com quantos macacos anda Antonio das Morte.

(Corte para plano geral do grupo na caatinga)

O que parece, vendo o filme, é que não houve um corte na filmagem da cena, e sim na montagem, quando Corisco diz “é mentira”, e após o plano do monólogo de Virgulino, volta para ele novamente dizendo “é verdade”. Na volta ao plano inicial, constatamos uma continuidade da ação interna do ator, em que ele passa da cegueira mítica em relação ao cangaceiro à consciência da humanidade de Lampião. Há neste momento um voltar-se para si, um resignar-se ao fato do rei do cangaço também sentir medo, e assim a desmistificação do mito, o que o leva a uma mudança de atitude, pedindo a Dadá para ir buscar a filha com a ajuda do cego Júlio, e a Manuel para vigiar Antonio das Mortes.

Se Lampião fosse interpretado por outro ator em *flash-back*, não haveria este estranhamento e enriquecimento da personagem Corisco, pois com Othon representando os dois papéis, Corisco modifica-se a partir da reflexão do seu conflito com relação a Lampião trazendo-o para o seu próprio corpo, ao mesmo tempo em que reafirma o mito do rei do cangaço, com sua figura internalizada no corpo dos seus seguidores.

Em outra cena marcante do filme, ao ficar sozinho com Rosa, sem dizerem nada um ao outro, apenas através de olhares, Corisco se coloca na cena como um bicho-macho sendo rodeado pela fêmea, olhando pelo canto dos olhos, estático, esperando ser atacado para depois atacar, até que se atacam num beijo animal, roçando os rostos, os cabelos. A câmera gira ao redor deles, ora pra um lado ora pra outro, e de repente a trilha sonora de *As Bachianas* de Villa Lobos entra ao fundo.

O ator deve mostrar apenas a sua personagem, ou melhor, não deve vivê-la; o que não significa que, ao representar pessoas apaixonadas, precise mostrar-se frio. Somente os sentimentos pessoais do ator é que não devem ser, em princípio os mesmos que os da personagem

respectiva, para que os do público não se tornem também, em princípio, os da personagem.<sup>64</sup>

Ao contrário do que se costuma geralmente afirmar, de que uma interpretação brechtiana é, com efeito, mais fria e racional, Othon nos prova o contrário. Sua interpretação é intensa, apaixonada, emocionada.

Brecht não anula o uso da emoção na interpretação de uma personagem, apenas essa emoção não deve ser confundida com o temperamento do próprio ator. Na verdade Brecht defende que o ator não sugestione o espectador a sentir empatia em relação à personagem. A atuação convincente não determina uma ação sugestionadora em relação ao público.

Othon antes de se tornar uma referência de ator brechtiano, além de estudar teatro em Londres, tinha em sua bagagem experiências teatrais com autores do teatro realista como Anton Tchekov (*As Três Irmãs*) e Tennessee Williams (*Um Bonde Chamado Desejo*) no final dos anos 1950 na Bahia. Isto nos revela que em sua trajetória ele se debruçou com profundidade no sistema de interpretação stanislavskiana, ou seja, na construção da personagem a partir da ótica realista, da identificação do ator em relação à personagem. Segundo ele: “Um não existiria sem o outro. Você não poderia fazer um Brecht se não tivesse uma base de Stanislavski.”(informação verbal)<sup>65</sup>

Brecht não descarta a relação de empatia do ator com a personagem durante os ensaios, principalmente no que diz respeito às situações, no fato de como o ator se comportaria diante de tal situação ou mesmo com relação a alguém que ele gostaria de copiar, mas na representação com a plateia deve buscar o efeito de distanciamento e não de ilusão de ser a personagem. Poderíamos dizer que, o que Brecht defende na interpretação do ator parte de uma sobreposição do sistema stanislavskiano, já que o ator só pode se distanciar daquilo que ele pode se aproximar. Conhecer os dois caminhos parece ser o meio mais justo de alcançar o seu objetivo.

Além do que, muitas de suas premissas em relação ao trabalho do ator estão presentes na estrutura do sistema de Stanislavsky, como a observação perante a si mesmo e ao outro, ou a importância da relação com a fábula, o que em Stanislavsky está como o “super-objetivo” da peça.

---

<sup>64</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

<sup>65</sup> Informação fornecida por Othon Bastos, em 26 de Julho de 2012.

Stanislavsky fala constantemente disso que ele chama de “super-objetivo” de uma peça, e exige que tudo se subordine a ideia da peça. Penso que, com frequência, só insistia na necessidade da identificação, porque odiava esse depreciável costume que têm certos atores de absorver o público, etc, etc, em lugar de concentrar seu trabalho no personagem que devem representar e na ideia, nisso que ele chama com tanta rigidez e impaciência: a verdade.<sup>66</sup>

O que Brecht parece pretender é que o ator represente a sua personagem na construção de uma ideia, e esta representação não deve estar dissociada da verdade.

Ao saber da chegada de Antonio das Mortes para lhe matar, Corisco se benze com o facão recitando uma oração. A câmera vai do primeiro plano em seu rosto e segue o movimento do facão pelo seu torso, voltando com ele empunhado em frente ao rosto.

Em sua morte pelos tiros da espingarda de Antonio das Mortes, Corisco salta pra trás várias vezes aos gritos, posicionado diante da câmera que se coloca em plano médio, e com cortes rápidos. Ao final em plano geral, com Dadá ferida ao fundo e Antonio das Mortes de costas, ele executa novamente os rodopios que marcou sua entrada no filme, depois fica imóvel, solta o facão e cai de frente, gritando: “– Mais fortes são os poderes do povo.”

Corisco é um fogo de artifício que ao soltar ele sai rodando. O verdadeiro cangaceiro chamava-se Corisco porque ninguém acertava nele, ele saía rodando. Othon faz deste o gesto da personagem tanto na sua entrada quanto na sua saída da fábula.

O cangaceiro também acreditava que era a encarnação de São Jorge, e era muito importante e respeitado no bando de Lampião. Na fábula, Corisco faz uma oposição tanto ao Beato Sebastião, numa alegoria entre Deus e o Diabo, quanto ao vaqueiro Manuel interpretado por Geraldo Del Rey que se utiliza de uma interpretação realista e stanislavskiana, representando o nordestino humilhado pelas ordens opressoras. E é também o próprio Othon quem dubla a voz do Beato Sebastião, numa sonoridade trovejante como símbolo da voz de Deus. Segundo Glauber:

Eu acho que os personagens perderiam o valor se eu tivesse feito cada um à imagem e semelhança de meus ideais para o ser humano. Os personagens não são idealistas. E a realidade não pode ser colocada em termos delimitados, naturalistas. Os personagens não são ideais:

---

<sup>66</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

são todos personagens históricos, reduzidos a uma condição X, e é dentro dessa condição que agem.<sup>67</sup>

Glauber Rocha em seu próximo filme *Terra em Transe* também vai se utilizar no trabalho dos atores de uma interpretação épica, alegórica, e utilizando elementos da “persona” dos intérpretes para a composição das figuras da vida política que queria submeter à análise e à crítica. No papel do intelectual de esquerda, ele coloca Jardel Filho, ator de teatro e cinema com passagens pelo TBC e pela Vera Cruz, de origem burguesa, mas com postura crítica de esquerda. No papel do golpista de direita Diaz, Paulo Autran – não que o ator fosse conservador – mas representava o grande ator do teatro da burguesia de tradição europeia do TBC. José Lewgoy, que faz o populista Vieira, sempre representava o vilão nas chanchadas da Atlântida, reduto das vedetes populares. Paulo Gracindo, que tinha uma carreira de sucesso no rádio, faz Fuentes, empresário das comunicações. Já no papel do homem que representa o povo oprimido, temos Flávio Migliaccio, ator de formação no Teatro de Arena, nascido na periferia de São Paulo.

O trabalho do ator em Brecht ainda é motivo de discussão e controvérsia, tanto pela falta de conhecimento de sua teoria quanto pela interpretação equivocada de sua prática. Há uma grande polarização estética e ideológica entre o que se apresenta como uma interpretação realista e de identificação com a personagem, e o que se apresenta como uma interpretação épica e distanciada. Existem preconceitos em relação tanto a uma como à outra. Com a primeira por julgá-la como uma interpretação alienada, antiga e de forte caráter emocional, e com a segunda por reduzi-la a uma representação fria, racional e sem sentimentos.

No que se refere à formação do ator o caminho mais lógico seria o de abordar os dois métodos como continuidade de um processo, até para inseri-las dentro de um processo histórico do desenvolvimento da prática do ator. Já no que se refere à abordagem dentro de um processo de pesquisa teatral, e possivelmente no processo cinematográfico, seria a meu ver o procedimento mais fértil, o de contaminação e compartilhamento das duas práticas para a escolha de representação das ideias da fábula.

Ao representar, o ator deve fazer que fique completamente evidente o fato de “já no princípio e no meio saber o fim”, e deve “conservar,

---

<sup>67</sup> VIANY, Alex. *O Processo de Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

assim, uma tranquila e absoluta liberdade”. Por meio de uma representação viva, narra a história de sua personagem, mostrando saber mais do que esta, e apresentando o “agora” não como uma ficção que é possível devido as regras de representação, mas, sim tornando-os distintos do “ontem” e do “em outro lugar.”<sup>68</sup>

Na verdade Brecht deseja que o ator não sugestione a ideia de que ele é outra pessoa, mas sim que deixe clara a sua ação de representar no tempo e no espaço em que ele atua. Ao invés da ilusão, criar uma situação de hipótese e interesse. Por fim, como Brecht (1938-1941) diz em seu Diário de Trabalho, as representações que lhe parecem chegar mais perto do seu objetivo são “os ensaios gerais” em que os atores “repassam tudo ‘mecanicamente’, apenas tentando não omitir nada”.

Também não podemos deixar de levar em conta o que nos diz Othon Bastos em relação ao ator e a sua relação com o cinema: “Sinônimo de Ator é Verdade. O coração tem que entender o que você está dizendo e aí vem a emoção. A máquina é que me acompanha, não sou eu que tenho que acompanhar a máquina.” (informação verbal)<sup>69</sup>.

---

<sup>68</sup> BRECHT, Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

<sup>69</sup> Informação fornecida por Othon Bastos, em 26 de Julho de 2012.

## CONCLUSÃO

Ao examinar os elementos que constituem e caracterizam os suportes técnicos de uma interpretação é lógico que deixamos de lado, pela própria impossibilidade de análise, as subjetividades que necessariamente convivem e se relacionam com os seus aspectos objetivos.

Na busca em traçar um conjunto de referências comuns às interpretações dos atores desta pesquisa, partindo do mesmo núcleo de experimentação (O Teatro de Arena) e considerando o meio que eles habitaram e desenvolveram seus trabalhos, podemos constatar as diferentes abordagens e utilização das técnicas, levando-se em conta os processos individuais destes atores e a trajetória dos projetos neles envolvidos (os filmes do Cinema Novo).

Se a interpretação de Gianfrancesco Guarnieri em *O Grande Momento* parte de uma construção realista e psicológica da personagem, no seu desenvolvimento através das ações físicas e captadas pela câmera por enquadramentos em planos médios, ou seja, distanciados, revelam aspectos não ligados a um conflito individual, mas sim reveladores de conflitos das relações sociais.

Já Néelson Xavier em *Os Fuzis* faz uso de uma interpretação psicológica, na instauração de conflitos e contradições individuais, revelada pela câmera em planos próximos ao corpo, o que permite nos relacionar com a personagem como “indivíduo” em contraponto com o povo retratado como “massa” no filme.

Paulo José corporifica (vestido em uma batina de padre) as tensões entre o conflito interno da personagem e o espaço físico da diegese, construindo uma neutralidade na expressão e ampliando seus significados em *O Padre e a Moça*.

Othon Bastos constrói uma interpretação dialética, ao mesmo tempo em que encarna a personagem (Stanislavski), faz uso do comentário (Brecht) a respeito dela utilizando elementos épicos (narrativo) em conjunção com os movimentos da câmera, o que gera ao mesmo tempo, uma identificação e um distanciamento em relação à personagem, acrescentando a *Deus e o Diabo na Terra do Sol* outro plano na narrativa do filme.



As técnicas e métodos de interpretação dão suporte ao estilo da direção e também geram um discurso estético. O importante a considerar é que através do estudo e da pesquisa o ator faça uso de uma técnica ou de um método específico – que a experiência teatral propicia pela sua especificidade de tempo e espaço –, na abordagem de uma interpretação cinematográfica por meio da adaptação ao dispositivo técnico da linguagem.

Das questões técnicas sobre o trabalho do ator no cinema, torna-se salutar por parte de pesquisadores e profissionais da área, um aprofundamento nos estudos teóricos e práticos sobre a criação e a construção da personagem levando-se em conta sua relação com a câmera e a montagem. Neste trabalho o foco foi centrado num momento específico do cinema e do teatro, e desde então novas práticas e estilos foram desenvolvidos até o cinema contemporâneo, o que implica na busca de métodos e bases teóricas que reflita esta evolução.

O imprescindível é a conscientização dos meios de produção, dos diretores e dos próprios atores que, através da aprendizagem de técnicas existentes e experimentadas possa haver a construção de uma prática artística e profissional consistente na realização de um “Cinema” no país.

**FILMOGRAFIA DA PESQUISA**

**Kuhle Wampe** (1932) direção: Slatan Dudow

**Ladrões de Bicicleta** (1948) direção: Vittorio de Sica

**Alemanha, Ano Zero** (1948) direção: Roberto Rossellini

**Diário de um Padre** (1951) direção: Robert Bresson

**Sindicato de Ladrões** (1954) direção: Elia Kazan

**Vidas Amargas** (1954) direção: Elia Kazan

**Rio 40 Gráus** (1955) direção: Néilson Pereira dos Santos

**Rio Zona Norte** (1957) direção: Néilson Pereira dos Santos

**O Grande Momento** (1958) direção: Roberto Santos

**Pickpocket** (1959) direção: Robert Bresson

**O Acochado** (1959) direção: Jean-Luc Goddard

**Cinco Vezes Favela** (1962) direção: Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade, Leon Hirszman, Marcos Farias, Miguel Bórges

**Barravento** (1962) direção: Glauber Rocha

**Os Fuzis** (1963) direção: Ruy Guerra

**Vidas Secas** (1963) direção: Néilson Pereira dos Santos

**Deus e o Diabo na Terra do Sol** (1963) direção: Glauber Rocha

**Ganga Zumba** (1964) direção: Cacá Diegues

**O Desafio** (1965) direção: Paulo César Sarraceni,

**O Padre e a Moça** (1965) direção: Joaquim Pedro de Andrade

**A Grande Cidade** (1965) direção: Cacá Diegues

**Pierrot le fou** (1965) direção: Jean- Luc Goddard

**Masculino–Feminino** (1966) direção: Jean-Luc Goddard

**A Grande Testemunha** (1966) direção: Robert Bresson

**Terra em Transe** (1967) direção: Glauber Rocha

**O Bravo Guerreiro** (1968) direção: Gustavo Dahl

**Fome de Amor** (1968) direção: Néilson pereira dos Santos

**O Dragão da Maldade Contra o Santo Guerreiro** (1968) direção: Glauber Rocha

**Os Deuses e os Mortos** (1969) direção: Ruy Guerra

**Macunaíma** (1969) direção: Joaquim Pedro de Andrade

**Os Herdeiros** (1969) direção: Cacá Diegues

**São Bernardo** (1971) direção: Leon Hirszman

## Referências bibliográficas

- ADLER, Stella. *Ibsen, Strindberg e Tchekhov*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Técnica da Representação Teatral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- ASLAN, Odete. *O Ator no Século XX*. São Paulo: Perspectiva, 2006.
- AUMONT, Jacques. MARIE, Michel. *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*. Campinas, SP: Papirus, 2012.
- BADER, Wolfgang.(Org.) *Brecht no Brasil – Experiências e Influências*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- BENTES, Ivana. *Joaquim Pedro de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.
- BERNARDET, Jean Claude. *O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira: Cinema*. Colaboração de Galvão, Maria Rita. São Paulo: Brasiliense/Embrafilme, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Brasil em Tempo de Cinema: Ensaio Sobre o Cinema Brasileiro de 1958 a 1966*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.
- BOAL, Augusto. *Jogos Para Atores e Não-Atores*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Teatro do Oprimido e Outras Poéticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1975.
- BOLELAVSKY, Richard. *A Formação do Ator*. Rio de Janeiro: Páginas, 1956.
- BONFITTO, Matteo. *O Ator Compositor*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BORNHEIN, Gerd. *Brecht a Estética do Teatro*. Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- BRECHT, Bertold. *Teatro Dialético*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.
- \_\_\_\_\_. Bertold. *Brecht on Film and Radio*. London: Methuen, 2000.
- \_\_\_\_\_. Bertold. *Estudos Sobre Teatro*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.
- \_\_\_\_\_. Bertold. *Processo do Filme A Ópera dos Três Vinténs*. Porto: Campo das Letras, 2005.
- \_\_\_\_\_. Bertold. (Org.) Werner Hecht. *Diário de Trabalho..* Rio de Janeiro: Rocco: 2002. v. 1, 1938-1941.

- BRESSON, Robert. *Notas Sobre o Cinematógrafo*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- CARNICKE, Sharon Marie. *Stanislavsky in Focus*. Routledge: Editorial Reviews, 2008.
- COSTA, Iná Camargo. *Panorama do Rio Vermelho – Ensaio sobre o teatro americano moderno*. São Paulo: Nankin, 2001.
- FUTEMMA, Olga. *Roberto Santos de O Grande Momento a Os Amantes da Chuva*. Publicação SMC/IDART 1981.
- GORDON, Mel. *The Stanislavsky Technique: Rússia: A Workbook for Actors*. Applause Theatre & Cinema Books. 2000.
- GUINSBURG, J. *Stanislavski, Meierhold e Cia*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Stanislávski e o Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva, 1992.
- HULL, S. Loraine. *Strasberg's Method – As Taught by Lorry Hull*. Woodbridge: Ox Bow PR, 1985.
- KNÉBEL, Maria. *El Último Stanislavsky*. Madrid: Editorial Fundamentos, 1996.
- KUSNET, Eugênio. *Ator e Método*. Rio de Janeiro: Editora MEC SNT, 1975.
- \_\_\_\_\_. Eugênio. *Introdução ao Método da Ação Inconsciente*. São Paulo: Fundação Armando Álvares Penteado, 1971.
- LEHMANN, Hans-Thies. *Teatro pós-dramático*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.
- LEWIS, Robert. *Método ou Loucura*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2 ed., 1982.
- MACIEL, Luis Carlos. *O Ator e o Novo Realismo no Cinema*, in *Cinema Moderno – Cinema Novo*. Coordenação: Flávio Moreira da Costa. Rio de Janeiro: José Álvaro, editor S. A., 1966.
- MAGALDI, Sábato. *Panorama do Teatro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro DAC/ FUNARTE, 1962.
- NACACHE, Jacqueline. *O Ator de Cinema*. Lisboa: Edições Texto & Grafia, Ltda., 2005.
- NAREMORE, James. *Acting in the Cinema*. Berkeley University: Califórnia Press, 1988.
- PAPA, Dolores. (Org.) *Diretores Brasileiros – Ruy Guerra, Filmar e Viver*. São Paulo: MD Produções, 2006.
- PAULA, Nikita. *Vôo Cego do Ator no Cinema Brasileiro*. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2001.

- PAVIS, Patrice. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- PEIXOTO, Fernando. *Brecht Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.
- PIACENTINI, Ney. *Eugênio Kusnet: Do Ator ao Professor*. São Paulo: Dissertação de Mestrado, ECA-USP, 2011.
- PRADO, Décio de Almeida. *O Teatro Brasileiro Moderno*. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- PUDOVKIN, V. I. *O Ator no Cinema*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1951.
- RAMOS, Fernão. (Org.) *História do Cinema Brasileiro*. São Paulo: Art Editora, 1987
- RIBEIRO, Walmeri. *O Ator Criador no Cinema Brasileiro Contemporâneo*. Artigo-5 Sopcom – Comunicação e Cidadania – 6-8 Set. 2007.
- ROCHA, Glauber. *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra/Embrafilme, 1981.
- \_\_\_\_\_. *Revisão Crítica do Cinema Brasileiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- SALLES GOMES, Paulo Emílio. *Cinema: Trajetória no Subdesenvolvimento*. Rio de Janeiro: Paz e Terra/Embrafilme, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de Cinema no Suplemento Literário*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- SCHWARZ, Roberto. *O Pai de Família e Outros Estudos – O Cinema e os Fuzis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2008.
- STANISLAVSKI, Constantin. *A Construção da Personagem*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1993.
- \_\_\_\_\_. *A Criação de Um Papel*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Minha Vida na Arte*. Tradução de Paulo Bezerra. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.
- \_\_\_\_\_. *A Preparação do Ator*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Manual do Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- \_\_\_\_\_. *El Trabajo del Actor Sobre Si Mismo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 1980.
- STRASBERG, Lee. *Um Sonho de Paixão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

TAKEDA, Cristiane L. *O Cotidiano de Uma Lenda – Cartas do Teatro de Arte de Moscou*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003.

\_\_\_\_\_. *Minha Vida na Arte de Konstantin Stanislavski: os caminhos de uma poética teatral*. São Paulo: Tese de Doutorado, ECA-USP, 2008.

CHÉKHOV, Michael. *Para o Ator*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

VIANNA FILHO, Oduvaldo. *Teatro. Televisão. Política*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

VIANY, Alex. *O Processo de Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.

XAVIER, Ismail. *Sertão Mar: Glauber Rocha e a Estética da Fome*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

\_\_\_\_\_. *O Cinema Brasileiro Moderno*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

\_\_\_\_\_. *Alegorias do Subdesenvolvimento: Cinema Novo, Tropicalismo, Cinema Marginal*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1993.

WEBSITE. ARENA CONTA ARENA – 50 ANOS. Cia. Livre.

Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/teatroarena/arena.html>>, Acesso em: 2012.