



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

**DIREÇÃO E ATUAÇÃO SIMULTÂNEAS NO
CURTA-METRAGEM “126”**

Ana Carolina Resende Leite

Brasília, dezembro de 2023



Universidade de Brasília - UnB
Instituto de Artes - IdA
Departamento de Artes Cênicas - CEN

DIREÇÃO E ATUAÇÃO SIMULTÂNEAS NO CURTA-METRAGEM *126*

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Departamento de Artes
Cênicas como requisito à obtenção do
título de Bacharel em Artes Cênicas
pelo Instituto de Artes da Universidade
de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Nítza Tenenblat

Ana Carolina Resende Leite

Brasília, dezembro de 2023

ANA CAROLINA RESENDE LEITE

DIREÇÃO E ATUAÇÃO SIMULTÂNEAS NO CURTA-METRAGEM “126”

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília - UnB, no Instituto de Artes/CEN como requisito para obtenção do título de Licenciado em Artes Cênicas, com menção igual a _____, sob orientação da Profa. Dra. Nitza Tenenblat.

Data:

____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Profª. Dra Nitza Tenenblat
UnB- Orientadora

Profª. Dra. Ana Cristina Filgueira Galvão
UnB Examinadora

Prof. Dr. Tiago Mundim
UnB Examinador

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha irmã, por me apoiarem a cursar uma nova graduação. À minha prima, por me incentivar a cursar Artes Cênicas. À minha família, sempre presente, por apoiar os novos caminhos que trilho. Sou grata ao meu companheiro, que sempre esteve ao meu lado, auxiliando-me a memorizar textos e por prestigiar todas as minhas peças, desde o início.

Agradeço também aos meus colegas de curso, por tornarem a jornada universitária mais divertida e rica em aprendizados compartilhados. À Universidade de Brasília e à Coletiva Teatro, pelo acolhimento, desde o início, e por terem me proporcionado experiências únicas no mundo das artes. E, claro, à minha equipe do curta-metragem *126* e aos colegas de longa data do cinema e audiovisual.

RESUMO

Este trabalho, relatado na primeira pessoa, analisa a autodireção em um contexto cinematográfico, focando na minha experiência como atriz e diretora no curta-metragem *126*. Inicialmente, faço uma reflexão sobre meu papel de diretora e atriz no filme. Em seguida, abordo questões levantadas por autores como Holanda(2019), Greve (2017) e Vasconcelos (2010) sobre direção, autodireção e interpretação para a câmera. A pesquisa inclui relatos de personalidades que se autodirigiram, como Selton Mello, Ben Stiller e Jason Bateman, além de entrevistas diretas com os atores-diretores Bruno Torres, Dandara Ferreira, João Campos e Roberta Rangel. A partir da revisão de textos e das entrevistas são realizadas reflexões onde foram destacados os desafios e estratégias da autodireção. Na conclusão ressalto a necessidade de um tempo mais amplo de preparação para aqueles que se autodirigem, enfatizando a importância de um olhar externo, que pode ser um parceiro na equipe dedicado à interpretação, para enriquecer o processo de autodireção.

Palavras-chave: “autodireção”, “cinema”, “artistas brasileiros”, “curta-metragem *126*”.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 e 2. Um recorte da decupagem visual ou fotoboard realizado no site miro.com para me auxiliar na direção do filme “126”.....	19
Figura 3. Imagens finais: Cena 8 e Cena 09.....	20
Figura 4. Recorte da Decupagem Visual ilustrando a cena 01.....	21
Figura 5. Montagem de Imagens do set de filmagem do curta-metragem “126” tiradas por Carlos Silva, março de 2023.....	26

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1 Uma câmera na mão.....	9
1.2 Como proteger a atriz do turbilhão de informações que chegam na diretora?.....	11
2. CAPÍTULO 1. A autodireção no curta-metragem 126.....	14
3. CAPÍTULO 2. Referências sobre Autodireção e atuação para Câmera	29
4. CAPÍTULO 3. Entrevista com atores-diretores do DF e Brasil.....	41
5. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
6. REFERÊNCIAS	58
7.APÊNDICES:Transcrição de trechos das entrevistas realizadas.....	61
Apêndice 1. Dandara Ferreira.....	61
Apêndice 2. Bruno Torres.....	72
Apêndice 3. João Campos.....	78
Lista com Termos Específicos do Audiovisual.....	86

INTRODUÇÃO

Este Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Artes Cênicas tem como objetivo explorar e refletir sobre a conexão estabelecida entre os conhecimentos adquiridos nas artes cênicas e minha formação anterior no cinema. Desde o início, meu interesse no curso foi unir meus conhecimentos e técnicas na área audiovisual para contribuir e enriquecer a realização de um espetáculo cênico, além de aprimorar minha atuação como atriz. Busco não apenas utilizar recursos audiovisuais na cena, mas também aplicar os conhecimentos adquiridos no curso de Artes Cênicas como intérprete para o contexto cinematográfico.

Em 2023, tive a oportunidade de dirigir e atuar em um filme para o qual eu mesma escrevi o roteiro. O nome do filme é *126*, é um curta-metragem de 18 minutos. A partir dessa minha experiência percebi que poderia explorar esse lugar da autodireção, uma diretora que se autodirige em cena no cinema. Tive como principal inspiração alguns criadores do cinema e seriados de TV: Elizabeth Moss, atriz e diretora de alguns episódios de *The Handmaid's tale* (2017), Phoebe Wallbridge que é roteirista e atriz de *Fleabag* (2016), Michaela Coel que atua e dirige a série *I may destroy you* (2020), Jason Bateman ator e diretor da série *Ozark* (2019) e Selton Mello que atuou e se autodirigiu no longa *O palhaço* (2011). Após iniciar a pesquisa conheci vários outros artistas da cena e do audiovisual que se lançaram neste desafio da autodireção que serão mencionados ao longo deste trabalho.

Eu assumi três funções neste filme, fui a roteirista, diretora e atriz do curta-metragem e encabecei uma equipe de aproximadamente 25 pessoas. Fiz isso, pois foi uma ótima oportunidade para me aprofundar mais ainda na interpretação para a câmera. Greta Gerwig¹, roteirista, atriz e diretora fala que tem sido uma ávida defensora de atores criarem seu próprio trabalho. Ela dirigiu seus próprios roteiros e para ela é aí que reside o verdadeiro empoderamento pessoal. Vejo, portanto, a relevância de se criar as próprias oportunidades, entende-se em sua fala a importância de ser o motor por trás da própria carreira. Acredito que isso tem sido um mote interessante.

Foi uma experiência nova e de muito aprendizado. Meu interesse é continuar atuando nessas funções e para isso vi a necessidade de entender melhor como balancear e buscar maneiras para adentrar mais o trabalho de atuação e proteger a interpretação acerca das

¹ Heidi Studio Miami Marshall. Actor as creators. Greta Gerwig had to direct it herself. Disponível em <<https://www.heidimarshall.com/greta-gerwig/>>

questões mais técnicas da direção e produção do filme. Visando esse objetivo investigo outros artistas que se auto-dirigem e como eles trabalham e o que há de bibliografia sobre este assunto para melhorar as futuras experiências.

Nesta busca, encontrei pouco material bibliográfico sobre a autodireção no cinema. No entanto, alguns estudos que exploram a direção, encenação e as nuances entre interpretação para câmera e teatro ofereceram uma abordagem importante para este TCC. Esses trabalhos, abordados sob uma perspectiva histórica e conceitual, contribuíram para a minha compreensão mais aprofundada do papel da interpretação e da autodireção no contexto cinematográfico.

Uma câmera na mão

Tudo começou quando meu pai trouxe uma filmadora para casa após uma viagem de trabalho ao exterior. Com essa filmadora, eu criei novelas, telejornais, encenei várias histórias com amigas e primas, ora dirigindo, ora atuando. Em todo natal eu fazia questão de fazer coral com as primas, nas datas comemorativas não era diferente, sempre encenava uma peça que tivesse uma temática relacionada à data. Na escola sempre me interessei em participar dos grupos de teatro.

A veia artística sempre pulsou, mas no momento de escolher uma profissão após uma educação massificada de ensino médio e fundamental, bateram as inseguranças de mercado de trabalho e influências familiares. Acabei optando por cursar Pedagogia na Universidade de Brasília, mas neste curso direcionei meu olhar para a educação através das novas mídias, tecnologias e curiosamente meu TCC foi sobre o uso do audiovisual na educação infantil. Concomitante ao curso de Pedagogia, iniciei o curso de Cinema e Mídias Digitais no Iesb, e acabei transferindo para o curso de Comunicação Social com habilitação em Audiovisual na UnB após finalizar o curso de Pedagogia. No curso de cinema comecei a aprender mais sobre as técnicas, roteiro e fotografia. Após me formar na área, comecei a atuar na fotografia, principalmente. Enfim, 10 anos depois, em 2018 criei coragem e entrei no curso que sempre quis fazer: Artes Cênicas.

Passei o curso de Artes Cênicas todo buscando integrar meus outros conhecimentos ao que estava vendo em sala. Acabei entrando em contato com a Coletiva Teatro, que faz parte da linha de pesquisa Criação em Coletivo para a Cena do departamento de Artes Cênicas, onde exerci funções voltadas para registro audiovisual e fotográfico. A partir do contato com a professora e orientadora do grupo, Nitza Tenenblat, conheci o trabalho da

encenadora Christiane Jatahy. Fiquei fascinada com suas obras, ela se tornou uma grande referência para mim, despertando o desejo de explorar o teatro híbrido, assim como ela faz. A partir disso, fiz um PIBIC pesquisando as ferramentas e recursos audiovisuais que ela utiliza em suas performances e espetáculos. Christiane Jatahy tem dentre os seus trabalhos, filmes documentais, ficcionais, peças e performances híbridas mesclando o audiovisual. Apesar da pesquisa do PIBIC ter sido voltada para a mescla entre audiovisual e teatro, por conta da pandemia do coronavírus, não foi possível realizar a parte prática de mescla entre teatro e cinema.

No ano de 2021, com as aulas voltando ao formato presencial, essa percepção da minha pessoa como realizadora audiovisual, encenadora, foi dando lugar para a interpretação, e busquei me assumir atriz, mais do que fotógrafa e *videomaker*². Com base nisso, tomei a decisão de atuar no filme no qual iria dirigir, assumindo um enorme desafio: primeira direção em um projeto ficcional patrocinado e me coloquei com uma outra função desafiadora, assumir a personagem coadjuvante que está em 80% das cenas do filme. Como iria fazer a direção percebi que precisava estar segura de tudo que queria e de prontidão para responder e orientar a todos para conseguir resultados positivos a partir do que eu desejava imprimir em tela.

Ao ler a entrevista de Elizabeth Moss, atriz do seriado *The Handmaid's tale*, eu me identifiquei como atriz-diretora. Ela comenta que como atriz ela já tinha uma mente de diretora, pois ela já pensava sobre vários detalhes específicos do contar da história:

Acho que nunca percebi isso até dirigir alguns episódios: penso como um diretor. Considero a edição. Penso no corte. Penso em qual momento vamos usar quais planos. Sempre estive ciente da visão mais abrangente de uma cena ou projeto, em vez de me concentrar apenas na minha parte. Achei útil compreender por que estamos fazendo o que estamos fazendo, por que a câmera está onde está, qual é o papel da cena na história. Quando você é realmente o diretor, pode expressar as coisas em que está pensando. Eu realmente aprecio isso (Rotten Tomatoes, 2021).

Alguns pontos importantes que corroboram para a minha preparação como diretora que permitiu que eu pudesse estar segura e me dar espaço para atuar foram: storyboard³,

² Videomaker é responsável por diversos processos de produção e criação de um vídeo. Muitas vezes, o profissional realiza sozinho o trabalho todo, desde sua concepção até a finalização no computador. A profissão é relativamente recente e começou a ganhar adeptos na década de 1990, com a popularização dos equipamentos de captação digital, que substituíram a película pelo vídeo. Isso barateou e, de certo modo, democratizou a forma de fazer filmes. Outro fato importante foi o sucesso dos videocliques, mais ou menos na mesma época, que trouxeram novas visões e possibilidades a serem exploradas visualmente. Disponível em <<https://www.aicinema.com.br/filmmaker-e-videomaker-existe-diferenca/>>

³ Processo de trabalho gráfico em que os planos de um filme são previamente desenhados antes de serem filmados.

decupagem⁴, plano de filmagem⁵ bem definidos, ensaios com a atriz, reuniões com equipe de arte e fotografia e assistente de direção. A etapa de pré-produção foi intensa para mim, busca de locações e atrizes que se encaixavam no perfil adequado para a personagem principal, Marcia. Porém, acredito que o mais desafiador foi a diretora dar lugar à atriz e a atriz conseguir focar apenas na atuação. O entrar e sair de cena quando você está dirigindo me pareceu o mais difícil de fazer.

Ao pesquisar sobre outras atrizes que dirigem, como Elizabeth Moss de *The Handmaid's Tale*, ela destaca a necessidade de compartimentalizar as duas funções. É como se ela usasse um chapéu de diretora e, em seguida, trocasse para o de atriz, e vice-versa.

Mas você tem que compartimentalizar de uma forma muito interessante, porque você está em uma cena e quer dar a eles(os outros atores) a performance que eles precisam de você como *June* [nome da personagem na série] para que eles possam reagir contra isso em suas performances. Mas você os está observando de uma maneira que se lembra de algo que deseja dizer a eles quando diz "Corta!" O que é uma parte muito engraçada, aliás, que ninguém nunca vai ver e ninguém nunca vai experimentar: a coisa muito estranha de eu estar em uma cena, interpretando June e sendo muito, muito, muito dramática e em seguida, dizendo: "Ok, corta." (2021)

Esse entendimento e a expertise em compartimentalizar e passar de um ofício para o outro sem prejudicar a performance é possível? A atriz em questão atua há mais de trinta anos no cinema, então para ela estar no lugar de atriz é familiar, por isso em entrevistas ela comenta que é mais tranquilo para ela, se auto dirigir do que dirigir os colegas atores, por exemplo. Para mim, no entanto, estava segura em relação ao papel de diretora. Contudo, havia uma insegurança quanto à capacidade de avaliar minha performance no momento e conseguir separar meu papel de diretora do de atriz interpretando a personagem. É um processo desafiador, como mencionou Selton Mello em uma entrevista para o Canal Brasil (2021). Isso me fez refletir sobre a existência de alguma técnica que possa facilitar essa transição de forma mais orientada, protegendo a atriz que atua dos pensamentos da diretora que conduz os outros e se auto dirige em cena. Essas são algumas questões que surgiram após minha primeira experiência atuando e dirigindo no curta-metragem *126*.

Como proteger a atriz do turbilhão de informações que chegam na diretora?

⁴ A decupagem refere-se a definição de planos de cena a cena do roteiro, sendo o primeiro estágio na preparação do filme no papel; ela serve como guia para a equipe técnica, passa a designar a estrutura do filme como uma sequência de planos e sequências, perceptível ao espectador atento. (Aumont, 2003)

⁵ Documento realizado pela assistência de direção junto à direção para determinar qual será a ordem e o dia de filmagem das cenas, contém informações técnicas como quantidade de planos, locação, elenco, deslocamento, figurino, etc.

O objetivo geral deste estudo consistiu em identificar e explorar mecanismos e ferramentas que permitissem a execução eficiente das funções de atuação e direção de maneira simultânea.

Os objetivos específicos da pesquisa foram:

- Analisar criticamente a realização do curta-metragem "126", examinando as diversas funções desempenhadas, tais como roteirista, diretora e atriz.
- Investigar ferramentas utilizadas por diretores que atuam em suas próprias obras no cinema e no teatro, visando compreender as práticas eficazes nesse contexto.
- Explorar conceitos de direção, diferenciação entre a interpretação para teatro e câmera, proporcionando uma compreensão mais aprofundada desse aspecto no processo de autodireção no cinema.
- Investigar maneiras de proporcionar à atriz que se auto-dirige um espaço para aprimorar sua performance e habilidade de dirigir outros atores, transcendendo o autojulgamento de imagem.
- Detalhar a equipe e as funções desempenhadas por profissionais que poderiam contribuir para uma direção mais fluida no contexto da autodireção, promovendo um ambiente propício para o desenvolvimento criativo.

Analisando criticamente o meu trabalho no curta-metragem intitulado *126*, descrevi os passos realizados no processo de roteiro, direção e interpretação. A partir dessa reflexão, surgiram perguntas orientadoras e áreas que podem ser aprimoradas em futuras experiências de autodireção.

Para compreender melhor as técnicas e ferramentas que contribuem para uma melhor performance como atriz e diretora, decidi realizar uma pesquisa específica sobre outros artistas que trabalham com autodireção no cinema, séries e produtos audiovisuais, como mencionados anteriormente: Elizabeth Moss, Phoebe Waller-Bridge, Michaela Coel, Jason Bateman, Ben Stiller e Selton Mello.

A etapa subsequente se dedicou à exploração de pesquisas acadêmicas, teses e dissertações relacionadas à autodireção, o qual foi um grande desafio, pela falta de material acadêmico sobre o tema. Por isso, a leitura acabou tendo uma ênfase maior no papel da direção e interpretação para a câmera a partir das obras de autores como Holanda (2019), Greve (2017) e Vasconcelos (2021). A leitura destes autores e a pesquisa de referências audiovisuais foram úteis para orientar um trabalho prático focado na autodireção, visando utilizar as ferramentas e conhecimentos adquiridos na prática.

Por último, por falta de um material vasto neste tema, optei por realizar entrevistas com artistas brasileiros e brasilienses que também foram importantes para conhecer mais sobre experiências no contexto brasileiro. Entre os entrevistados estão Dandara Ferreira do longa-metragem “Gal” (2023), Bruno Torres do longa-metragem *À Espera de Liz* (2022), João Campos dos curtas *Via Sacra* (2024) e *Ele tem saudades* (2020), Paula Granato do curta *Cassandra* (2023) e uma conversa com a atriz e *videomaker* Roberta Rangel. A maior parte destes filmes mencionados estão finalizados, alguns sendo exibidos em festivais e salas de cinema.

CAPÍTULO 1 - A ATUAÇÃO E DIREÇÃO SIMULTÂNEAS NO CURTA-METRAGEM 126

Me formei em audiovisual pela Universidade de Brasília em 2016 e tive a oportunidade de escrever um roteiro durante o curso. Desde então, revi esse roteiro algumas vezes, com o desejo de filmá-lo. Busquei financiamento pelo Fundo de Apoio à Cultura (FAC) para tornar a filmagem viável, mas recebi três negativas. Na quarta tentativa, finalmente, o projeto foi aprovado no final de 2019. No entanto, logo em seguida, a pandemia aconteceu e o projeto ficou suspenso, aguardando uma melhoria na situação para que pudéssemos prosseguir com as filmagens.

Quando escrevi o roteiro pela primeira vez, eu cursava a disciplina Roteiro 1 do curso de Comunicação Social, orientada pela Professora Érika Bauer, em 2013. Ela trouxe alguns insights importantes na escrita de roteiro que nunca esqueci: O roteiro para o filme deve contar por imagens, se o que está escrito não cria uma resposta visual, não deve estar no roteiro. Acredito que é uma das características importantes e que se distancia, por exemplo, da literatura. Após isso, fui me debruçando sobre os diálogos e como criar as imagens, sem focar muito nos pensamentos e intenções das personagens.

Sempre tive certeza que queria dirigir o curta, então tinha outras atrizes em mente para interpretar uma das personagens da história, a enfermeira que tinha por volta de seus vinte e tantos anos, que seria o meu perfil à época. No entanto, à medida que me envolvia mais com a interpretação no curso de Artes Cênicas, senti-me instigada a enfrentar o desafio de atuar e dirigir.

Outro aspecto que me motivou a assumir a direção e atuação no filme foi a constatação de que muitos filmes apresentam poucas personagens femininas interessantes e complexas. Esse problema é recorrente nas narrativas, e existe o teste de Bechdel, que analisa se um filme possui personagens femininas fortes e ativas, seguindo três regras simples. Ele questiona se a presença e participação das mulheres têm importância na trama do filme. Embora pareça simples, ao analisar mais a fundo, percebe-se que a maioria dos filmes não passa nesse teste. As regras para analisar qualquer enredo são as seguintes: O filme apresenta duas ou mais personagens femininas com nomes? Essas personagens têm diálogos entre si? As conversas entre elas abordam temas que não envolvam homens ou relacionamentos amorosos? Essas regras surgiram em 1985, quando a cartunista Alison Bechdel criou uma tirinha satirizando os filmes de Hollywood, que geralmente retratam as mulheres de maneira estereotipada e clichê. Atualmente, temos presenciado uma melhora nesse cenário, com o

surgimento de séries e filmes escritos e dirigidos por mulheres, que contribuem para uma narrativa menos estereotipada e simplista ao retratar os dilemas femininos.

Quando se cria uma história é preciso pensar nos personagens que irão conduzir a narrativa. De acordo com Mckee, os personagens não são menos importantes do que a estrutura/narrativa. O personagem tem características físicas e psicológicas, mas a verdadeira personagem é relevada nas escolhas que ela faz na narrativa sob pressão e pontos cruciais de sua narrativa, ou seja, como um ser humano faria de acordo com a sua natureza é a essência da personagem (Mckee, 2006, p.107).

Como roteirista, sinto um forte estímulo em contar histórias de personagens fascinantes e complexos, cujos dilemas pessoais vão além dos temas clichês frequentemente explorados em filmes de comédia romântica. Por exemplo, não desejo retratar a típica princesa que precisa ser resgatada no castelo, nem abordar a transformação visual de uma mulher para conquistar a aprovação do rapaz popular na escola e, muito menos, perpetuar a rivalidade entre amigas por causa de um homem. Como atriz, roteirista e diretora, minha aspiração é criar obras nas quais as mulheres não sejam simplesmente acessórios ou estejam limitadas ao desejo de conquistar ou sofrer por um homem. Essa motivação me levou a assumir um dos papéis em meu próprio filme. Dito isso, acho importante esclarecer que até mesmo quando escrevi o roteiro pela primeira vez, era a história de um homem que, com o tempo e com essas leituras, quis modificar para uma personagem feminina, dando espaço a personagens femininas complexas.

A história se passa em um hospital particular na atualidade, ao longo de aproximadamente 30 dias, com foco na protagonista, Marcia, uma mulher branca de 50 anos, católica devota e alcoólatra, vivendo uma vida solitária apesar de ser casada e ter duas filhas. Seu vício e seus valores a afastaram da realidade e ela busca conexão com as pessoas, embora seja egoísta e não se esforce para melhorar seus relacionamentos. Márcia sente um vazio no peito há anos e deseja descobrir sua origem, enfrentando seu vício e suas questões internas. A enfermeira Paula, uma mulher jovem de 30 anos, religiosa e homossexual, desenvolve uma amizade com Márcia durante sua internação, mas a relação é interrompida quando Márcia descobre a orientação sexual de Paula. No desfecho, enquanto enfrenta uma cirurgia de transplante, Márcia percebe que se apaixonou pela enfermeira, logo entende que se reprimiu ao longo de toda sua vida, levando-a ao consumo de álcool como uma forma de lidar com a sua sexualidade e religião.

Ao fazer a alteração de gênero dos personagens, percebi que algumas questões se tornaram ainda mais contundentes, como por exemplo, o abandono das mulheres doentes por

seus parceiros. De acordo com a Sociedade Brasileira de Mastologia, 70% das mulheres diagnosticadas com câncer lidam com o abandono do parceiro durante o tratamento⁶. Não era minha intenção falar sobre isso, porém ficou mais forte quando houve essa alteração. Além de sairmos de um clichê de homens alcoólatras, entendendo que o alcoolismo também afeta mulheres, independente da classe econômica, religião, cor, etc. Esses foram alguns pontos relevantes para a escrita do roteiro. Iniciei com a ideia principal desta mulher que é religiosa e baseia sua vida no que diz a Bíblia, porém sente um vazio enorme e uma desconexão com sua família e por isso se sente compelida a beber. Ao se deparar com uma cirurgia que pode determinar sua vida ou morte, ela percebe então o que reprimiu em sua vida. A partir disso, fui criando os diálogos, as formas de interações possíveis entre enfermeira e paciente e assim surgiram as 12 páginas de roteiro. Quis trazer momentos mais oníricos e fantasiosos, por isso, há alguns sonhos e pesadelos entre as cenas que são pistas para a própria personagem refletir sobre quem ela é.

Em 2022, iniciei a escrita da versão final que seria filmada, uma vez que já previa as filmagens no ano seguinte. Em janeiro de 2023, dei início aos preparativos para a filmagem do curta-metragem intitulado *126*, que estava programado para ocorrer em março, durante o período de férias do meu curso de Artes Cênicas na UnB. Realizei a seleção de elenco, convidando três atrizes que possuíam experiência em atuação para câmera, pois considerava esse aspecto crucial para alcançar uma interpretação mais naturalista. A personagem principal, Márcia, era uma mulher contida e silenciosa, na qual muito seria transmitido através de olhares e gestos. Durante a seleção, optei por realizar testes com três cenas importantes do filme: a cena em que a personagem é internada devido à sua doença, a cena em que revela sua verdadeira essência por meio de seus preconceitos e a cena final em que a personagem compreende suas questões e descobre sua identidade. A Juliana Zancanaro que foi selecionada tinha um tom de interpretação que condizia com o que estava buscando, as outras duas atrizes traziam estilos de atuações bem diferentes, uma trouxe um ar mais cômico e irônico para a personagem, um deboche que eu não achava que cabia na personagem e a outra trouxe uma atuação com uma entonação forte, voz muito presente e projetada, aspectos bem presentes em interpretações no teatro, que no cinema acabam destoando a atenção. A Juliana acabou moldando muito bem as entonações e seguindo as direções dadas no teste mostrando que se adaptaria bem ao que era requisitado e ao que a personagem pedia, ao meu

⁶ Estado de Minas, Câncer: 70% das mulheres em tratamento são abandonadas por parceiro, 2023. Disponível em <https://www.em.com.br/app/noticia/saude-e-bem-viver/2023/04/26/interna_bem_viver,1486316/cancer-70-das-mulheres-em-tratamento-sao-abandonadas-por-parceiro.shtml>

ver. Pelo fato de eu me autodigirir, seria importante estar tranquila em relação a direção da outra atriz do elenco. Por isso acredito que foi a melhor escolha, pois ela imprimiu o tom que eu imaginava para a personagem, trazendo nuances interessantes que ela propôs também.

Eu tinha muito certo para mim que precisava me preparar muito para as filmagens, então marquei ensaios com a atriz principal, mas também passei por vários passos para me deixar confiante com a direção, criei uma decupagem⁷ bem detalhada, tive reuniões específicas sobre a decupagem com a direção de fotografia, assistente de direção que seria ali meu braço direito, e nos ensaios também troquei bastante sobre as intenções de cena com a atriz. Lumet afirma que o filme está na preparação e que a preparação com os atores é muito importante, defende que não acaba com a espontaneidade, mas sim o oposto, quando se sabe o que está fazendo e o domina, tem maior liberdade de se improvisar e trabalhar com o que está dado (Lumet, 1995). Acredito que isso vai para além do trabalho como atriz, mas também como diretora, e sinceramente, deve se aplicar a uma grande parte dos ofícios.

Eu e a atriz principal nos encontramos para ensaiar todas as cenas do curta-metragem. No primeiro encontro, discutimos juntas os sentimentos e objetivos das personagens, a fim de estabelecermos o clima adequado para cada cena antes de partirmos para a prática. Em anexo, disponho das palavras-chave de cada cena e do material que embasou nosso trabalho de atuação. Esse material também foi enviado às equipes de arte e fotografia, a fim de auxiliá-las na compreensão do clima que desejava transmitir nas cenas. “A motivação do personagem é o que importante, o que motiva a realização daquela ação. É pelo caminho da descoberta da motivação que o personagem vai se construindo, e só depois se chega ao objetivo final da cena” (Vasconcelos, 2010, pp.68).

Na sua dissertação, Vasconcelos aborda diferentes modelos de preparação, observando uma constatação intrigante: a mise-en-scène dos diálogos pode ser deixada para o final, indicando a necessidade de um desapego inicial do texto. Inicialmente, é vantajoso explorar outros elementos do personagem, além do texto escrito. Ela destaca que, para alguns preparadores, o enfoque está na subjetividade, no corpo e no estado emocional do ator, antes mesmo das falas. Em outras palavras, alguns atores são incentivados a interagir e reagir sem recorrer às falas específicas do texto, mas sim a partir de uma perspectiva humana, explorando as dores, alegrias e tristezas dos personagens. Ela também conta sobre um exercício pertinente sobre gráficos de emoções que na verdade, são trabalhos realizados por

⁷ A palavra decupagem vem do francês découpage (do verbo découper, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem. O diretor precisa “traduzir” o que está escrito no roteiro em imagens, descrevendo em planos como as cenas serão gravadas (AIC. 2019).

diversos atores, mas no cinema, me parece fundamental pelo fato das cenas serem filmadas fora de ordem. É importante que o ator esteja atento à sua construção a cada cena. O gráfico de emoções é quase uma reescrita do roteiro, feita pelo ator sob o ponto de vista do personagem. Em entrevista com Vasconcelos, Gero Camilo, ator, expressa a crença de que a preparação proporciona uma oportunidade de investigação dramática para o corpo. Ele observa que o ator se sente mais atuante do que um mero instrumento de representação, identificando-se mais como um ator criador.

Lais Bodanzky entende ser equivocada essa polêmica a respeito do trabalho do preparador numa produção cinematográfica. Ela acredita que podem existir diretores que por não saberem dirigir atores delegam esse compromisso ao preparador, mas essa não é função do preparador, e consequentemente o resultado não será satisfatório [...] ela acredita que o bom preparador é aquele que nos momentos em que o diretor não pode estar junto, o preparador está, alguém que pensa igual ao diretor [...] preparador é um colaborador, uma ponte entre ator e o diretor, não um substituto (Vasconcelos, 2010, p.89).

Uma das funções da direção junto à direção de fotografia é criar a decupagem. A decupagem é o processo de planejamento e organização das cenas de um filme antes da produção. Envolve a definição dos planos⁸ (plano aberto, plano conjunto, detalhe, etc.), movimentos de câmera, posicionamento dos atores e elementos visuais. É uma etapa crucial que permite ao diretor traduzir o roteiro em uma linguagem visual e transmitir suas intenções artísticas à equipe de produção.

Existem diferentes métodos de decupagem, como a lista de planos com suas descrições, *storyboards* e *fotoboard*⁹. No meu caso, eu comecei criando um *moodboard*¹⁰ ou painel visual, que reúne imagens de referência, permitindo a visualização de cores, estilos e elementos visuais. Ele serve frequentemente como fonte de inspiração e alinhamento de ideias com a equipe.

Posteriormente, esse *moodboard* evoluiu para um *fotoboard*, usando referências visuais de outros filmes. Esse processo foi fundamental para compreender o filme que eu desejava criar. Investiguei diversas referências, inspirando-me em filmes que me chamavam a atenção pelos planos, cores, direção de arte, interpretação e montagem. O meu *moodboard* tornou-se a minha decupagem. Compartilhei a decupagem com toda a equipe para que pudessemos compreender coletivamente o direcionamento visual desejado. Essa abordagem

⁸ Plano é tudo que é mostrado para o espectador pela câmera, é o enquadramento do objeto filmado. Imagem ininterrupta no filme quer haja enquadramento móvel ou não. Pode ser comparado ao termo campo que é justamente uma porção de espaço que se vê na imagem filmica, ou seja, aquilo que a câmera vê.

⁹ Processo de trabalho fotográfico em que os planos de um filme são previamente fotografados de forma mais simples com referência de personagens, cenário e angulação.

¹⁰ O moodboard é uma ferramenta utilizada para construir uma representação visual e fornecer o tom de uma produção audiovisual, pode incluir imagens, texturas, objetos e textos. É muito utilizado pelo Departamento de Direção de arte.

foi eficaz para garantir uma compreensão clara das referências visuais e facilitou a visualização para a diretora de fotografia e de arte, alinhando-as com a visão que eu tinha em mente.

Dessa forma, eu, como atriz, também tinha noção do que estaria sendo gravado a cada plano e acredito que isso pode ser uma informação privilegiada. Não são todos os diretores que compartilham sua decupagem com seu elenco. À medida que fui pesquisando e conversando com pessoas a respeito da direção e atuação em set de filmagem, percebe-se que alguns atores gostam de ter uma noção mais técnica do que está acontecendo em um set de filmagem.

<p>CENA 1 BAR - NOITE Marcia caída no chão. Luzes vermelhas, som de bar. MÁRCIA</p> <p>PLANO 1 - Plano over the shoulder ou lateral de Marcia andando</p>  <p>PLANO 2 - CLOSE NO ROSTO DE MARCIA DESACORDADA. LUZES DE AMBULANCIA NO ROSTO.</p>  <p>vaselina no pola ou shutter mais aberto (testar) chão vermelho e luz de cima azul como neon no bar</p> <p>sugestão plano de abertura luzes desfocadas https://www.youtube.com/watch?v=MH38QAN80ys</p>	<p>CENA 2 HOSPITAL - DIA Marcia acorda no hospital, cirrose MÁRCIA E PAULA</p> <p>PLANO 1 - plano médio da janela com a entrada de luz</p>  <p>PLANO 2 - Plano close dos olhos de Márcia acordando, iluminado pelo sol</p>  <p>janela ao fundo</p> <p>PLANO 3 - Plano plongée médio de Marcia acordando e estranhando o local</p>  <p>master</p> <p>PLANO 4 - Plano conjunto de Marcia e Paula</p> 	<p>CENA 3 HOSPITAL - DIA Marcia jantar 5 estrelas MÁRCIA E PAULA</p> <p>PLANO 1- Plano aberto do quarto - Marcia estática - enfermeiros se movimentam</p>   <p>ver o shutter da alexa</p> <p>PLANO 2 - Conjunto - Entrada de Paula, Paula ficar menos visível</p>  <p>mais 3/4</p> <p>PLANO 3 - plano próximo de Márcia</p> 	<p>CENA 4 SALA NÃO IDENTIFICADA- NOITE Sonho de Marcia e sofá MÁRCIA</p> <p>Plano 1 - Plano Aberto Marcia deitada no sofá com taça de vinho.</p>  <p>Plano 2 - Plano médio frontal para apenas a mão e taça de vinho.</p>  <p>Luz azul da janela, balão âmbar haze</p> <p>dolly in pro sofa</p> <p>miro</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

CENA 8
QUARTO DO HOSPITAL- DIA
 Cena da chuva, flerte
MARCIA E PAULA

Plano 1 - Plano americano de Marcia na janela - Dolly in - MASTER




Plano 2 - Plano a lá Bergman - médio conjunto. Marcia observa Paula e por fim olha para a câmera



CENA 9
JARDIM DO HOSPITAL- DIA
 Diálogo sobre o vazio
MARCIA E PAULA
 família figuração

Plano 1 - Plano aberto geral



Plano 2 - Plano conjunto lateral de Marcia e Paula




CENA 15
SONHO DE PIETÁ- DIA
 Sonho de Marcia pietá
MARCIA E PAULA

Plano 1 - Plano próximo, camera passeia pelos detalhes das duas



Plano 2 - Plano aberto - dolly out



Plano 3 - Plano detalhe das mãos



CENA 16
UTI - NOITE
 Dra. Marcela fala da necessidade da operação
MARCIA E DRA. MARCELA

Plano 1 - Primeiro plano - respiração ofefante



Plano 2- Plano over the shoulder da Medica Marcela



Figura 1 e 2. Decupagem visual - Quadro feito no site Miro.com.



Figura 3. Imagens finais: Cena 8 e Cena 09

Algumas das tarefas da direção são conseguir transpor o que está na sua mente para os outros profissionais e integrar as sugestões da equipe a estética e a narrativa que está construindo.

CENA 1

BAR - NOITE

Marcia caída no chão. Luzes vermelhas, som de bar.

MARCIA

PLANO 1 - Plano over the shoulder ou lateral de Marcia andando



PLANO 2 - CLOSE NO ROSTO DE MARCIA DESACORDADA. LUZES DE AMBULANCIA NO ROSTO.



Por exemplo, no quadro ao lado vemos a primeira coluna onde tem duas imagens, a primeira imagem representa o plano 1 e a segunda imagem o plano 2 da cena 1. A minha ideia original era fazer apenas um plano nesta cena, porém a diretora de fotografia sugeriu um outro plano a partir de uma outra referência visual que ela tinha que eu não havia assistido, quando fui ver, percebi que cabia no que estávamos propondo e assim integramos o plano à decupagem. A cena ficou com dois planos e ambas tiveram seu momento criativo para a forma de contar o início dessa história. Porém, a direção precisa estar confiante se aquela sugestão funciona ou não.

Ter clareza sobre como queremos o filme é de extrema importância, pois ao longo da produção surgem vários obstáculos e problemas que requerem soluções imediatas. Quando o tempo era curto, eu precisava tomar decisões sobre quais planos deveriam ser cortados, levando em consideração se a história estava sendo contada os planos realizados e quais seriam necessários para finalizar a produção de forma otimizada. Essa era uma responsabilidade que recai sobre mim como diretora. Essa é uma tarefa da direção, envolvendo decisões sobre quais planos cortar, quantos *takes*¹¹ são necessários, entre outros aspectos. Minha mente estava constantemente envolvida nisso. Isso não é um problema para uma pessoa na direção, mas representou um desafio maior como atriz-diretora.

¹¹ Take ou tomada é tudo que é registrado pela câmera desde o momento em que se aperta o REC (recording-gravando) até o momento em que aperta o STOP (pausa). Cada vez que um plano é repetido, trata-se de uma nova tomada. Disponível em <<https://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/nocoes-basicas-da-estrutura-de-um-filme/>>

Como atriz, eu me via tendo que entrar em cena preocupada com o tempo e senti que isso prejudicou a minha liberdade como atriz de explorar diferentes nuances da minha personagem. Me senti num lugar de cumprir a meta de falar aquela fala corretamente para que pudéssemos avançar. Tive poucos momentos nos quais pude explorar de fato a interpretação a fundo. Por mais que a personagem não fosse uma personagem tão densa como a principal que tinha um arcabouço para a atriz explorar, me senti despreparada para ter um tempo para “desligar” a diretora e “ligar” a atriz. Ao mesmo tempo, penso que deveria ter explorado mais essas possibilidades no ensaio, coisa que não fiz, explico um pouco mais pra frente sobre essa preparação.

Um momento crucial ocorreu durante a terceira diária de filmagem, quando começamos a gravar tanto cenas diurnas quanto noturnas. Essa diária em particular iniciou ao meio-dia e terminou à meia-noite. O tempo disponível para as cenas diurnas estava limitado devido ao pôr do sol, o que gerou tensão na equipe. Constantemente era exigido de mim que apressasse e aprovasse o material para seguir adiante para as próximas cenas. Minha orientadora de TCC, Nitza Tenenblat, estava presente no set¹² de filmagem nesse dia e compartilhou sua impressão: a atriz não contava com uma proteção adequada, enquanto a diretora precisava lidar com questões importantes, delegar tarefas e tomar decisões, a atriz não tinha um momento de tranquilidade e entrega. Mais adiante, na sala de edição, isso foi perceptível. Como diretora, eu exigiria novos takes para imprimir maior emoção na cena em questão. No entanto, no momento, não foi possível ter essa avaliação de forma tão clara, devido à falta de tempo e à impossibilidade de rever os takes imediatamente ou contar com um olhar atento para a interpretação.

A partir dessa experiência, comecei a questionar como as atrizes e atores que se autodirigem conseguem extrair o melhor de si como intérpretes enquanto coordenam toda uma equipe. Uma estrutura de equipe bem definida certamente contribui para um trabalho mais coeso, e gostaria de compreender melhor como isso seria possível. Seria necessário ter um preparador de elenco presente no set? Seria útil contar com uma assistente de direção dedicada exclusivamente à observação do trabalho de atuação? E outra pessoa focada em cuidar do set, garantindo o cumprimento do cronograma, controlando o número de planos e acompanhando os horários das refeições, entre outros detalhes. Acredito que isso já seria de grande ajuda. Ter alguém responsável por concentrar-se na atuação e receber informações sobre o tempo disponível para cada plano, enquanto a atriz que se auto dirige se concentra em

¹² Set de filmagem é termo utilizado para designar o local/espço no qual uma produção é gravada, onde toda equipe se concentra com os equipamentos, cenários e elenco necessários para se realizar a filmagem.

seu trabalho entre o "ação" e o "corta". A pressão de tomar decisões sobre a quantidade de planos a serem filmados e pensar em quais cortes podem ser feitos para passar para a próxima cena não deve estar na mente da atriz quando ela entra em cena. É necessário ter uma proteção e um cuidado, neste caso específico da autodireção, a respeito de quando essas questões devem ser abordadas e quando devem ser comunicadas à atriz-diretora? Acredito que esses mecanismos de abordagem poderiam ser uma solução que poderíamos denominar "proteção do ator".

Um conselho que Elizabeth Moss recebeu de Ben Stiller, que atua como ator e diretor, que lhe foi muito importante foi: não se trate injustamente ou cuidado para não se dar o devido valor e tempo durante as filmagens. A pressão de atuar e dirigir simultaneamente é significativa, pois após a atuação é necessário revisar os takes, influenciando o ritmo de todo o set, enquanto se decide se um novo take é necessário. Ben Stiller enfatiza a importância de não hesitar em solicitar outro take, tratando-se como qualquer outro ator (Rotten Tomatoes TV, 2021).

Esse conselho ressoou comigo, porque enfrentei a mesma pressão de ter que avançar nas filmagens, temendo pedir mais takes por conta do tempo corrido e também com certo receio de ser interpretado como vaidade ou egoísmo. Ver que isso é uma preocupação de atores e diretores com experiência me confortou e mostra que, em um próximo filme, preciso realmente defender um pouco mais a minha "atriz" e priorizar a qualidade da performance sobre possíveis julgamentos.

Ben Stiller e Jason Bateman discutem sobre a autodireção em um podcast chamado *Smartless*. Ben Stiller comenta como para ele é uma tarefa difícil atuar e dirigir ao mesmo tempo e que no momento em que ele está apenas dirigindo é muito mais simples. Já Jason Bateman tem uma visão diferente. Ele acredita que pelo fato de estar atuando e dirigindo elimina o "middleman", o intermediário. Ele fica mais confiante, pois sabe o que precisa, e é menos um ator para se preocupar em dirigir. O que é interessante, pois aqui fica um questionamento. Você precisa se autodirigir, não? Porém, fica implícito na conversa que ao dirigir seus atores ele investe um bom tempo, pois faz várias perguntas ao ator para juntos entenderem aquele personagem. Como diretor, ele acredita que é mais simples quando ele é ator, pois o trabalho é feito de forma mais fluida e ele confia na base que ele constrói.

Ben Stiller partilha dessa visão, porém ainda assim acha muito difícil concentrar nas duas coisas. Precisa se preocupar com tudo da direção e logo em seguida pular em frente à câmera como ator. Além disso, ele complementa "cada ator tem seu ponto de vista e você precisa saber como conectar com eles e parece mais difícil ainda. Precisa estar presente em

cena, conectando com os outros atores, mas precisa também dar conta de todo o restante do filme para ele se concretizar. É uma responsabilidade muito grande”(Smartless, 2021).

Jason Bateman comenta que atuação é confortável para ele, não diz que é fácil, mas é um lugar conhecido. Ele acredita que é uma pessoa que está na frente da câmera ciente de tudo, sabe quais são os planos, sente que sabe profundamente sobre a história e o personagem. É quase como se fosse um soldado para o filme. Ele, como ator, é alguém com quem ele, como diretor, pode contar. Acredito aqui que com as inúmeras experiências que ele teve como ator previamente corroboram para essa confiança.

Jason Bateman compartilhou com o canal *The Hollywood Reporter*(2018) que, ao aceitar o papel em *Ozark*, tinha o desejo não apenas de atuar, mas também de dirigir, porque ao ler o roteiro ele tinha uma visão clara do tom que queria atingir e faz uma analogia interessante, comparando seu papel de direção e atuação simultâneos a segurar o volante, acreditando que assim teria mais controle para alcançar seus objetivos. Outro ponto que me chamou atenção nesta entrevista foi o fato de que ele diz que quando ele está dirigindo ele consegue dosar sua atuação, então afeta diretamente sua forma de atuação. Ele já visualiza a edição da cena, decidindo a quantidade de emoção que ele vai usar em determinado plano, escolhendo um olhar específico em uma fala ou momento que ele sabe que será um ponto de corte da cena. Ele antecipa que, em uma fala específica, a câmera estará voltada para outro ator, permitindo-lhe não aprofundar tanto na interpretação naquele momento, por exemplo.

Isso me mostrou um lado que ainda não havia pensado, ao mesmo tempo em que está atuando já está intrinsecamente ligado à montagem e à edição final do filme. Algo que me parece ainda mais difícil de se fazer. Para ele, a empolgante parte de dirigir é porque ele reconhece que as filmagens são apenas uma parte do processo, há toda uma longa jornada após. Além disso, Jason Bateman acrescenta que tem uma compreensão clara sobre o tipo de música a ser utilizada em determinado momento, o que lhe permite regular a intensidade emocional para evitar excessos. Esse domínio tanto da atuação quanto da direção reflete, em minha opinião, um nível técnico e preparo notáveis.

Algumas imagens a seguir do set mostram meu papel como diretora e atriz, analisando o enquadramento da cena, vestida com o figurino e maquiagem, observando o "video assist"¹³ (o monitor que transmite a imagem capturada pela câmera para a revisão da

¹³ O video assist é o monitor que transmite a imagem capturada pela câmera para a revisão da diretora, direção de arte, figurino e continuidade. Quando a entrevistadora perguntou a Selton Mello sobre Como ele se autodirigiu, ele respondeu prontamente: "video assist". Ele explicou que se assistia constantemente, revisando todos os takes e refazendo muitas vezes. Mello compartilhou que não contava com um preparador de elenco ou assistente de direção para auxiliar na atuação."(Canal Brasil,2021).

diretora, direção de arte, figurino e continuidade) que é um dos grandes companheiros da direção em um set de filmagem, nem sempre o elenco tem acesso e assiste o que está sendo filmado, mas é por onde a direção acompanha todos os takes enquanto estão sendo realizados. Então no caso de uma atriz que está se autodirigindo, ela não consegue acompanhar em tempo real, como uma diretora que apenas dirige. Então, uma das formas de avaliar a performance e verificar se está seguindo como imaginado é revisar os takes por meio do vídeo assist após a gravação. No entanto, isso demanda tempo, e neste set, estávamos com o cronograma bastante apertado.

Nessas cenas em que estou atuando minha concentração está dividida entre a interpretação e as questões técnicas. Na primeira imagem, estava com o crachá da personagem, mas com a roupa normal, neste caso estava apenas compenetrada com a direção.

Nas cenas em que estou com o figurino de enfermeira, são cenas que estava atuando ao mesmo tempo que dirigia determinado plano. Na cena com o vestido vermelho, dava indicações à assistente de direção e operadora de câmera enquanto estava em frente à câmera posicionada para fazer o ação. Não conseguia ver todas as vezes o monitor/vídeo assist para avaliar o take. Precisava geralmente fazer vários takes em seguida, ouvindo a equipe falar se funcionava para eles: câmera ok, som ok, então eu ia visualizar as atuações para assim definir se iria para frente ou não.

Nem todas as vezes foi possível rever com calma, o que acaba me frustrando como diretora e atriz, pois são poucos minutos para decidir se faríamos um novo take ou não. E para isso é necessário organizar um maior tempo de visualização dos takes entre as filmagens na programação do dia, ou seja, na ordem do dia. Como foi a primeira vez fazendo isso, penso que nos próximos filmes, irei precisar de maior tempo para rever todos os takes.

Nestas imagens com o vestido vermelho podemos ver eu em cena, realizando a movimentação, e logo em seguida, conferindo o que estavam dizendo e olhando o *video assist* que viravam para mim, para eu ter uma noção do que estava imprimindo em tela. Não podia sair da marcação, levantar e reassistir ao take “por trás da câmera”, pois tudo estava ajustado milimetricamente, como o vestido recaia sobre a pele, onde a faixa estava no braço, onde as mãos e a cabeça precisavam estar, etc.



Figura 3. Montagem de Imagens do set de filmagem do curta-metragem 126 tiradas por Carlos Silva.

Selton Mello comenta que era esquizofrênico se autodirigir, pois estava vestido de palhaço e ia até a câmera pedir para mudar a lente, trocar de lugar, entre outras coisas. Eu me vi na mesma situação, vestida de enfermeira enquanto entrava em cena, dava orientações para a atriz e conversava com o restante da equipe sobre o processo técnico. Para mim, era bastante natural dialogar com a equipe sobre a filmagem, mas o desafio real era, minutos antes de entrar em cena, discutir algo mais técnico que não tinha relação com minha personagem.

A partir dessa experiência, percebi que, pelo fato de estar desempenhando essas duas funções, precisava encontrar algumas ferramentas para ajudar o meu lado da atriz a se concentrar e ambientar-se com as emoções e sentimentos da personagem. Percebi a necessidade de aprofundar meu entendimento sobre autodireção, interpretação para a câmera, entender como outros lidam com isso e no que precisaria me atentar para futuras experiências.

Curiosamente, assistindo a uma entrevista de Selton Mello, ele conta sobre sua experiência ao fazer a cena mais difícil para ele no filme em que se autodirigiu. Ele achava que era uma cena de muita emoção, de despedida e por isso criou todo um momento de preparação com os outros atores, em roda, buscando esse sentimento de forma conjunta, e quando foi filmar, realmente se entregou àquela emoção. Porém, no dia seguinte, o ator Paulo José perguntou a ele se era aquela emoção mesmo que ele queria passar. Logo Selton percebeu que passou do ponto e voltou para refazer a cena. Ele ter tido um olhar cuidadoso assim de um parceiro de cena foi especial para ele. Quando foi refazer a cena, fez completamente diferente, teve a chance de refazer e não houve nenhuma preparação e ele fez nu e cru, e este take foi o que ficou na cópia final.

Esse depoimento de Selton me fez refletir sobre a importância de se ter uma pessoa que possa oferecer um outro olhar para a interpretação. Isso pode ser uma sinalização para possíveis estratégias que podem se configurar como um apoio técnico, especializado na área da interpretação, à pessoa que se autodirige.

Outro ponto importante de ressaltar é a função técnica do diretor, ele é responsável por conectar e gerir todas as mentes criativas e técnicas do set com o grande auxílio do assistente de direção. Geralmente os sets de filmagem contam com uma equipe robusta, citarei alguns chefes de equipe e profissionais presentes no set.

O Diretor de Fotografia é responsável por criar e auxiliar o diretor em termos visuais, pensar nos equipamentos necessários para chegar a estética visual pensada para o filme, ou

seja, está encarregado de pensar em qual câmera, quais lentes, equipamentos de iluminação e maquinária necessários e levar isso para a produção. Ele também deve supervisionar a sua equipe que conta com assistentes de câmera, foquista, e comunicação direta com os departamentos de elétrica e maquinária. Gaffer é o chefe do departamento de elétrica, é o braço direito do diretor de fotografia no set. É o responsável pela execução da iluminação. O maquinista-chefe é responsável por montar os equipamentos mecânicos para a realização de movimentos de câmera. O produtor é o responsável pelo lado prático e financeiro da produção. Ele supervisiona o orçamento, a logística, as negociações contratuais e garante que o projeto seja concluído dentro do prazo e do orçamento. O Platô é responsável pelo dia no set, pela organização, manter controle dos horários, alimentação e por todo o material necessário para a filmagem daquele dia. O Assistente de Direção auxilia o diretor na coordenação e organização das cenas. Ele é responsável pelo cronograma diário, pelo gerenciamento do elenco e pela comunicação eficiente entre os departamentos e faz parte do núcleo da direção. Diretor de Arte é encarregado de criar o design visual do filme, o diretor de arte supervisiona os elementos estéticos, como cenários, figurinos e adereços, garantindo que eles se alinhem à visão do diretor. Este se comunica diretamente com o departamento de figurino e maquiagem. Figurinista e Maquiador são responsáveis por garantir que os atores estejam visualmente adequados aos personagens, cuidando do figurino, maquiagem e penteado durante as filmagens. O Técnico de Som captura e registra o áudio durante as filmagens, garantindo que o som seja nítido e de alta qualidade, precisa estar ciente dos diálogos, da movimentação dos atores, então é um profissional necessário nas visitas técnicas, para entender o posicionamento do microfonista no set, este auxilia o técnico de som na operação do boom.¹⁴

¹⁴ Quem é quem em um set de gravação? Produtora ViraLata. 2022. Disponível em <<https://www.produtoraviralata.com/quem-e-quem-em-um-set-de-gravacao/>>

CAPÍTULO 2 - REFERÊNCIAS SOBRE AUTODIREÇÃO E ATUAÇÃO PARA CÂMERA

Durante toda a pesquisa tive dificuldade em encontrar trabalhos acadêmicos a respeito da autodireção no cinema. É bem mais comum encontrar materiais a respeito do trabalho do ator-autor, mise-en-scène¹⁵ e um pouco sobre atuação para câmera, mas pouco sobre a autodireção, haja visto que realmente é um trabalho que poucos diretores fazem no cinema. Porém, no teatro é uma prática mais comum.

Ao buscar pesquisas a respeito da autodireção, encontrei a Dissertação de Mestrado intitulada *A autodireção como experiência criativa do ator* de George Rocha Holanda(2019), na qual ele trata sobre seu processo de autodireção em um solo teatral. Achei interessante o seu trabalho, pois traz dois pontos relevantes: entender o papel do ator como um ator criador e traz uma perspectiva histórica do surgimento da figura do diretor no teatro.

Outro trabalho relevante foi a Dissertação de Mestrado intitulada *O ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações* de Sabrina Tozatti Greve (2017), que investiga a função do ator e seu modelo de interpretação para o cinema, partindo de apropriações teatrais: faz um paralelo entre Stanislavski e o desenvolvimento da linguagem cinematográfica e as pesquisas dos cineastas russos Kuleshov, Eisenstein e Pudovkin. Comenta sobre a Criação do Actors Studio e a formulação do Método Americano de interpretação, e mais interessante, conta sobre o Projeto Prêt-à-Porter criado por Antunes Filhos que influenciou uma geração de atores presentes na produção cinematográfica.

Por fim, há a Dissertação de Mestrado intitulada *A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e O céu de Suely (2006) de Karim Ainouz* da atriz, diretora e pesquisadora brasileira Adriana Santos de Vasconcelos (2010), formada na Universidade de Brasília. Ela conduziu uma pesquisa sobre a relação entre ator, diretor e preparador de elenco. Essa pesquisa é pertinente para o presente trabalho, pois concentra-se na interação crucial entre direção e atuação, explorando os meios possíveis para alcançar uma performance efetiva no cinema.

Holanda comenta que apesar da dificuldade de encontrar trabalhos escritos sobre o tema, a autodireção não é uma prática nova. Um ponto interessante que traz em seu texto é

¹⁵ Para o dicionário Aurélio, o termo mise-en-scène nasceu no teatro, e queria dizer “colocar no palco” caracterizando, assim, tudo aquilo que compõe a cena, desde o figurino escolhido ao posicionamento do ator (2010,p.921). Mise-en-scène significa encenação teatral; direção e montagem de um espetáculo teatral; encenação, montagem e direção (Silva, 2023, p.27).

que a autodireção está ligada à direção. Com base nisso, teria surgido, então, no mínimo, com a figura do diretor (como a conhecemos hoje em dia) que tem sua origem no fim do século XIX e início do século XX, com Stanislavski, Antoine e Germier, por isso defende que não é algo novo. Além disso, ele traz o papel do diretor em outros momentos da história.

O papel do diretor pode ser identificado também com nomenclaturas diferentes, as quais são variações históricas do que se pode entender como alguém responsável pela direção. Na Idade Média, as peças religiosas eram conduzidas por pessoas que ficaram conhecidas como meneu de jeu. Na *commedia dell'arte* houve uma valorização do trabalho do ator, por lhe conferir mais autonomia com a improvisação na cena diante da hegemonia do texto como elemento principal do fazer teatral, o que faz pensar em um ator que invadia o campo da direção. Com raízes no Renascimento, a figura do ensaiador teve sua atuação mais enfatizada a partir de 1820, no movimento romântico, no qual passou a coordenar todos os elementos que envolviam a cena, como a interpretação dos atores, o figurino, a iluminação. O ensaiador muitas vezes foi o primeiro ator da companhia ou um ex-ator ou uma ex-atriz. Existem registros na Inglaterra dos séculos XVII e XIX de atores que acumulavam a função em sua trupe do que hoje seria o diretor (Holanda, 2019, p.59).

Holanda explica que, mesmo antes do surgimento da figura do diretor como a conhecemos hoje, a pessoa que desempenhava o papel de ator, muitas vezes acumulando diversas funções, acabava exercendo uma autodireção. Ele traz como referência o teatro grego, onde o autor do texto desempenhava a função de organizador da cena, e este muitas vezes era também o ator principal. Somente com o tempo, esse papel foi se desvinculando do autor e passou a ser ocupado por um ator especializado para o papel em questão. Outros exemplos citados por Holanda são casos como Molière e Shakespeare, grandes dramaturgos que escreviam, atuavam e dirigiam.

Holanda diz que quando colocamos o ator no lugar de autodireção, há uma inversão da lógica do papel do ator, pois há nesse entendimento da autodireção uma transformação significativa no papel do ator, desafiando conceitos tradicionais de construção de personagem e qual seu ofício dentro de um teatro ou set de filmagem.

O autor discorre sobre o teatro pós-dramático e performativo, onde o personagem já não é o único parâmetro para definir o ofício do ator em cena. Autores como Antonio Araujo e Matteo Bonfitto exploram a ideia de um *ator-pensador ou ator-criador*, que não apenas representa uma personagem, mas também se coloca como autor do processo de criação teatral. Acredito que aqui, temos esse entendimento de um ator que cria, já tem uma aproximação com esse ator-diretor, diretor-ator e da autodireção.

No trabalho de Holanda, vemos que a autodireção acontece bastante no trabalho de comediantes e stand-ups, pois muitas vezes estes criam suas próprias performances muito particulares em seus solos, apesar disso ser comum nesta área, ainda menciona a preocupação

em não se ter um terceiro olhar crítico para auxiliar no trabalho (Proust,2006 apud Holanda, 2019).

Greve também discorre sobre a falta de material acadêmico que explora o trabalho do ator no cinema, comenta que é praticamente uma exclusão do trabalho do ator nos estudos cinematográficos. O trabalho do ator era uma preocupação importante para os primeiros teóricos do cinema, Pudovkin, Eisenstein, Kuleshov, mas a partir dos anos 1950 e 1960, as análises dos Cahiers du Cinema passaram a enfatizar muito mais o trabalho de autor dos cinemas, a autoria do diretor ganhou a atenção, sendo visto muitas vezes, que a criação de um filme é muito mais individual do que coletiva (Greve,2017, p.11).

Nos primórdios do cinema, em uma fase mais experimental, muitos diretores também se colocaram em cena como uma forma de teste dessa nova linguagem. Um bom exemplo é Georges Méliès no filme mudo *L'homme à la tête en caoutchouc* (O homem com a cabeça de borracha) de 1901, onde Méliès interpreta o próprio cientista que conecta um tubo de borracha em sua própria cabeça decepada para inflá-la. Méliès usava as filmagens para criar ilusões, trazendo seu traço de ilusionista e utilizando o potencial da câmera para inventar os primeiros efeitos especiais. Outro artista conhecido que se dirigiu foi Charles Chaplin, que iniciou sua carreira como ator de circo e teatro de variedades, eventualmente ganhando espaço no cinema. Ele percebeu que poderia contribuir criativamente com ideias, começando a escrever seus próprios roteiros e dirigindo-se em cena. O documentário *Charlie Chaplin & Mack Sennett* dirigido por Laurent Preyale, conta como Chaplin entrou para a produtora Keystone em 1914, onde foi para trás das câmeras e se autodirigiu em 35 curta-metragens, iniciando com o filme *Mabel's Married Life* em 1914.

Embora haja esses exemplos iniciais de autodireção, essa prática não se consolidou de maneira marcante ao longo dos anos. À medida que os sets de filmagem dispõem de mais recursos financeiros e se tornam mais “profissionais”, observa-se uma crescente segmentação das funções. Na equipe de direção, encontramos o diretor, o primeiro assistente de direção, o segundo e o terceiro assistente de direção, o preparador de elenco e o continuísta, cada um desempenhando funções específicas.

No cinema, cabe ao diretor transformar o roteiro em imagens na tela, orientando a equipe que trabalha sob sua supervisão sobre a melhor maneira de capturar sua visão artística para o filme. O diretor Christopher Nolan descreve sua função, afirmando: "Eu sou uma espécie de lente humana através da qual todos os esforços convergem. Uma grande parte do meu trabalho é tomar decisões sobre como todo o grande talento com o qual estou trabalhando se funde em uma única consciência" (Rabinger, 2008, p.5). O diretor trabalha

com um elenco e uma equipe de indivíduos criativos, antes, durante e após a produção, garantindo que sua visão seja concretizada e capturada no filme de acordo com seus desejos.

Do ponto de vista da atuação, não existe a tradicional relação palco-plateia encontrada no teatro quando se trata do cinema. No set de filmagem, a interação do ator é com a própria câmera e uma equipe que está ali apenas fazendo seu trabalho, não para apreciar ou interagir como público.

Como estudante de Artes Cênicas, é importante mencionar que nosso curso está direcionado primariamente para a cena teatral. Portanto, a atuação para câmera não é contemplada no currículo. Embora contemos com professores no corpo docente que possuem experiência na produção cinematográfica, é importante ressaltar que essa abordagem não constitui uma parte integral do programa. Atuar para a câmera e no teatro representam duas manifestações artísticas diferentes.

No teatro, os atores precisam amplificar suas vozes e movimentos para alcançar todos os espectadores na plateia, dependendo das características do espaço cênico. Nesse contexto, a ênfase recai sobre expressões faciais e gestos maiores, possibilitando que as emoções sejam percebidas mesmo por aqueles mais distantes do palco. Além disso, a peça teatral se desenrola em um espaço físico único e contínuo, proporcionando aos atores apenas uma oportunidade para executar a peça do início ao fim, sem interrupções. Isso ressalta a importância da memorização do roteiro como uma habilidade fundamental no contexto teatral. É relevante destacar que, no teatro, os atores têm a oportunidade de estabelecer uma conexão direta com a audiência, recebendo um *feedback* imediato, o que pode influenciar a condução da performance.

De acordo com Vasconcelos, atores profissionais oriundos do teatro também enfrentaram dificuldades para se adaptar e ajustar ao cinema quando este surgiu. Ela observa que, diante das diferenças dessa nova linguagem e da necessidade de atuar nela de maneira eficaz, alguns diretores começaram a desenvolver métodos específicos para a direção de atores. Vasconcelos menciona a importância da confiança entre ator e diretor em um set de cinema, citando Pudovkin e Tarkovski (Vasconcelos, 2010).

A solidão durante as filmagens é para o ator um grave peso. Por isso o diretor que se esforça para ajudar o máximo possível o ator, ou por dar-lhe as necessárias condições para uma interpretação livre, franca e aberta, deve saber reagir diante do trabalho do ator de maneira a conduzi-lo de maneira a ser para este um cordial e sensível espectador, mesmo se único. Como seriamente o problema da possibilidade, para o diretor, de fazer fazer com que o ator não somente acredite nele como teórico, num mestre, num guia, mas também como num espectador que se comove e que ora o aprova, ora o desaprova (Pudovkin, 1956. pp.77-80 apud. Vasconcelos, 2010, p.18).

A conexão próxima entre diretor e ator deve cultivar uma confiança profunda e recíproca. Este aspecto é uma das questões cruciais na elaboração da técnica de criação de um filme em equipe. Dessa forma, o ideal é que ator e diretor trabalhem conjuntamente em uma relação verdadeira até o final do trabalho.

Segundo Vasconcelos (2010), citando Tarkovski, cada ator requer uma abordagem única, mesmo ao desempenhar diferentes papéis; um mesmo ator precisará de abordagens variadas para dar vida aos seus personagens. Ele defende que o diretor deve ser inovador e motivar o ator a realizar aquilo que ele anseia. Uma das discrepâncias entre teatro e cinema reside no fato de que o filme registra a personalidade através de um mosaico de imagens capturadas, cabendo ao diretor proporcionar a coesão artística. Tarkovski sublinha que a natureza da interpretação cinematográfica é singular e exclusiva da sétima arte.

Além disso, Vasconcelos relata a defesa de Walmeri Ribeiro pelo surgimento do ator-criador ou co-criador no cinema brasileiro recente, promovendo a colaboração do ator em todas as etapas da criação do personagem. Isso inclui a leitura do roteiro, compreensão do personagem com o diretor, concepção do figurino, sugestões de movimentações, inserções e alterações de diálogos, e até mesmo cenas (Ribeiro apud Vasconcelos, 2010, p.35).

Ao observar a ascensão desse ator-criador no cinema brasileiro, percebemos uma maior proximidade com o conceito de autodireção. Essa é uma particularidade interessante, destacando o envolvimento do ator desde o início do processo.

Vasconcelos conduziu entrevistas com diversas pessoas ligadas ao cinema, incluindo diretores, atrizes e preparadores. Ela observou divergências de opiniões sobre a necessidade de um preparador e as diferentes metodologias aplicadas por cada um. No entanto, conclui ressaltando a importância da relação entre diretor e ator para o sucesso do filme, independentemente da presença de um preparador de elenco.

Roberto Gervitz, conforme relatado em Vasconcelos (2010), destaca que uma boa preparação deixa o ator preparado para trabalhar em um set de filmagem fora de ordem, pois um repertório foi desenvolvido durante a preparação. Ele menciona a resistência de alguns atores profissionais à preparação, argumentando que alguns a veem como algo destinado a não-atores. Gervitz enfatiza que preparadores e diretores devem compreender que a criação cabe aos atores e que proporcionar espaço para isso já é um local seguro de preparação. Ele destaca a importância de oferecer aos atores confiança, concentração e liberdade para realizar um trabalho coeso. Gervitz resalta que a relação de confiança entre diretor e ator é crucial, e, portanto, a presença do diretor nos ensaios e na preparação é essencial. Esse entendimento é pertinente, pois ao longo do trabalho de Vasconcelos, algumas atrizes mencionam que a

preparação parecia desconectada das expectativas do diretor, destacando a necessidade de uma integração mais estreita para garantir unidade e conexão entre todos os envolvidos. Selton Mello, também entrevistado por Vasconcelos, destaca a importância dos diretores saberem dirigir os atores, evitando depender demasiadamente do preparador de elenco, considerando essa dependência como uma limitação para o trabalho de direção.

Além dessa relação de cumplicidade necessária entre ator e diretor, uma vez que o ator de cinema não tem a troca com o público, o ator também precisa estar preparado para a fragmentação de sua interpretação. Durante o set de filmagem, as gravações não respeitam necessariamente a ordem cronológica do filme. Logo, o ator precisa entender os estados do personagem a cada cena filmada. Além disso, são feitos vários takes/tomadas da mesma cena, permitindo que os atores experimentem diferentes abordagens e ajustem sua atuação, caso necessário. Muitas horas de espera para rodar sua cena e o ator precisa se manter motivado e ciente de seu estado emocional. A continuidade também desempenha um papel crucial na atuação para a câmera, uma vez que os atores devem manter consistência na aparência, gestos, emoções e entonação.

Na minha experiência em castings em outras produções como assistente de direção e continuísta, percebo que o estudante de Artes Cênicas muitas vezes precisa buscar formação para interpretação para cinema em outros locais, cursos particulares ou mesmo aprender na prática. Muitas vezes, encontramos essas diferenças notáveis quando não há um treinamento adequado. Os castings servem muitas vezes para perceber o quanto o ator consegue "se modular" para o cinema. É importante ter a noção do que é essa modulação.

Para mim, atuar para a câmera demanda uma abordagem mais naturalista. Os atores devem transmitir emoções sutis e realistas, pois a câmera capta até os detalhes mais minuciosos das expressões. Selton Mello menciona que com seu personagem no filme "O Cheiro do Ralo", dirigido por Heitor Dhalia em 2007, foi quando ele se aproximou mais do que considera uma atuação cinematográfica. Trata-se de uma interpretação mais contida, transmitindo muito com poucas palavras (Canal Brasil, 2021). Então, ele também tem esse entendimento de atuação para cinema, que eu também busco como atriz e diretora. Greve comenta que na atuação cinematográfica, o ideal é que sejam invisíveis as decisões feitas pelo ator, por isso houve uma busca por "não-atores" em muitas produções. Porém, ela cita Charles Jehlinger¹⁶: "Bons atores não atuam. Atores ruins atuam. Bons atores criam". Ao

¹⁶ Charles Jehlinger foi diretor na American Academy of Dramatic Artes, entre seus alunos estão John Cassavetes, Katherine Hepburn, Gena Rowlands, entre outros.

citar isso, ela mesma comenta como a avaliação de um bom desempenho na atuação cinematográfica é uma tarefa difícil e subjetiva.

A atuação para a câmera se beneficia do conhecimento sobre os planos cinematográficos (plano aberto, plano conjunto, plano médio, plano próximo, close), compreendendo sobre a proximidade que a câmera proporciona, afetando a forma como a atuação é percebida pelos espectadores.

Entender os pormenores da linguagem cinematográfica municia o ator no trabalho em um território tão soberanamente dominado pelo diretor, como é o território do cinema. O território cinematográfico é um local repleto de elementos e equipamentos à mercê da abordagem, montagem, edição, finalização, e direcionamento propostos pelo diretor antes, durante e depois das filmagens. [...] No cinema a mise-en-scène determinada pelo diretor faz com que o ator tenha que se movimentar em cena com exata noção que essa movimentação e seu posicionamento terá como público o olhar da câmera, olhar este direcionado em diferentes ângulos a cada momento (Vasconcelos, 2010, p.28).

A constância e a possibilidade de se perceber em diferentes estados e conseguir modular sua performance independente de uma resposta imediata da plateia também são pontos específicos do cinema. No teatro, os atores vivenciam o tempo de maneira linear, construindo suas performances de forma sequencial. No cinema, embora a narrativa possa ser linear, a execução não é, enfrentando desafios como a espera entre cenas e a necessidade de manter a qualidade emocional e a continuidade ao longo das filmagens, que podem se estender por semanas.

É importante notar que, apesar das diferenças marcantes entre atuar para a câmera e para o teatro, muitos atores bem-sucedidos acumulam experiência em ambas as modalidades. As técnicas desenvolvidas em um contexto podem enriquecer as atuações na outra, conferindo aos atores uma versatilidade que amplia sua profundidade artística. O teatro permite que o ator tenha mais modulações e vá para extremos, exige do intérprete uma resposta rápida, domínio de público e cena e maturidade dramática. No cinema, muitas vezes é possível esconder atuações não tão boas, e escolher os melhores takes.

Explorar um território excessivamente sóbrio, onde nuances são limitadas e o ator não enfrenta desafios, pode ser arriscado. Por isso, é crucial encontrar um equilíbrio e buscar um espaço criativo que mantenha a chama da criação acesa. Essa busca torna-se ainda mais crítica quando não há um terceiro olhar para auxiliar na percepção e instigar novas abordagens na atuação. A autonomia de um ator-criador revela-se, portanto, igualmente necessária no contexto cinematográfico, incentivando a busca por experiências desafiadoras e inovadoras que enriqueçam a expressão artística.

Na dissertação de Greve, ela nos conta sobre sua experiência nos anos 2000, quando iniciou sua trajetória como atriz e estava em formação e participou do projeto *Prêt-a-Porter*

(PP) do Centro de Pesquisa Teatro (CPT) de Antunes Filho¹⁷, onde o diretor estava lá apenas como coordenador, então os atores tinham grande autonomia em sua criação. Este projeto me chamou a atenção, pois aqui já havia uma certa preocupação para esse ator-autor que Holanda comentou. Essa autonomia criativa me parece algo realmente necessário quando um ator vai se autodirigir, por isso essa iniciativa me pareceu bem interessante. Novamente aqui, percebe-se a importância de um ator que está atento ao todo, indo além do ofício de criar seu personagem. Ela discorre sobre a estrutura e o início do projeto PP.

“Nas primeiras edições, o formato das sessões incluiu: uma micro apresentação de um ator expondo a mecânica da apresentação e a ideologia do CPT, a exposição da gênese das personagens que os atores iriam interpretar, a cena em si, e um debate com o público no término das três cenas. Aos poucos, a apresentação da gênese e debate foram se extinguindo, mas a presença de apenas dois atores em cada cena, assim como o conjunto de três cenas, se mantiveram estruturalmente. Curiosamente, essa mesma dinâmica se assemelha às sessões do Actors Studio, com a diferença de que lá eram feitas apenas para os seus associados e jamais apresentadas ao público comum. Nesse sentido, a exposição dos atores no PP e a construção de um diálogo aberto com o público era algo extremamente desafiante [...] o foco da pesquisa acabou se modificante, a dramaturgia servia apenas para a investigação dos olhares, limpeza de gestos, silêncio preenchido por carga emocional” (Greve, 2017,pp.102).

O projeto *Prêt-à-Porter* do CPT tem uma certa convergência com a visão expressa por Mamet em seu livro *Teatro*, onde sugere que os atores possuem uma habilidade inata de se autodirigir, como se fosse um talento intrínseco ao ofício de atuar. Acredito que essa característica se destaca de maneira mais evidente no teatro, onde os atores frequentemente assumem papéis de direção, desempenhando um papel significativo na construção da encenação, especialmente em solos. Consequentemente, é comum encontrar mais trabalhos autodirigidos na academia, centros de pesquisa e projetos independentes. Mamet argumenta que ao se entregarem ao improviso, construindo relações entre si sem a presença de um diretor, os artistas desenvolvem naturalmente a autodireção, e o resultado pode ser tão impactante quanto uma obra com direção externa (Mamet, 2014).

Com essa fala, não defendo a extinção da figura do diretor como Mamet prega em seu livro, mas, sim, enalteço a capacidade dos atores de se autodirigirem. Antunes Filho que não queria ser encenador e sim diretor, que anda ombro a ombro com o ator (Greve, p.106). Logo, é uma forma de se ver o diretor. E no caso de uma direção e atuação simultânea, isso fica cada vez mais próximo e se mistura. A possibilidade do ator de se autodirigir com qualidade,

¹⁷ Antunes Filho queria o ator “senhor absoluto dentro do palco”. Pretendia que seus alunos e alunas se tornassem atores e atrizes autônomos, muito além de intérpretes de marcações de diretores; com a experimentação de curtas cenas inspiradas no cotidiano, estimulou jovens atores e atrizes a escreverem, dirigirem e construírem narrativas e imagens cênicas poéticas. (Colaborativo Carta, 2002). Disponível em <<https://cartacampinas.com.br/2022/05/pret-a-porter-novos-experimentos-estrela-no-espaco-cpt-e-fecha-ciclo-de-pensamentos-e-estudos-feitos-por-antunes-filho/>>

sem comprometer o resultado final, desperta meu interesse. Essa autonomia criativa não apenas destaca a versatilidade do ator, mas também sugere que, quando capacitados a se autodirigir, os artistas podem contribuir de forma expressiva para a construção de uma peça ou filme.

Voltando ao entendimento do projeto *Prêt-a-Porter*, havia ali um foco nos primeiros experimentos em apresentar cenas de naturalismo criados pelos atores. Antunes foi delineando o que seria um possível formato para o *Prêt-a-Porter*. Em 1998, com aprofundamento dos atores na linguagem naturalista, o projeto tomou forma. Greve explica que não havia uma pesquisa aprofundada sobre o naturalismo no teatro, mas alguns princípios são encontrados: o naturalismo se faz presente nos temas, na linguagem, no meio social abordado e na construção das personagens.

No *pret-a-porter*, eu faço com que as pessoas varram o palco, pensem a cena, ensaiem a cena, dirijam e interpretem. É uma maneira deles se educarem, de educar a juventude para fazer teatro plenamente. O ator tem que saber de dramaturgia, então é bom que ele aprenda a escrever, e saber dos pontos de apoio para desenvolver o drama. [...] (Filho apud. Greve, 2007. pp. 95).

Greve acrescenta que o projeto de Antunes não era original e assemelhava-se ao percurso de Stanislavski quando inaugurou o primeiro estúdio de teatro de arte de Moscou em 1912. No estúdio, ele experimentava as formas e as dificuldades de criação. No Actors Studio, também havia um formato semelhante, com cenas realizadas de forma mais autônoma entre os atores-criadores. Apesar de haver, no projeto de Antunes, um aprofundamento no que Stanislavski propunha - o ator deveria se tornar cúmplice do dramaturgo, sendo criador e autor de sua obra de atuação. Nos textos do PP, os atores eram os autores.

Um ponto relevante que contribuiu para a compreensão do ator-criador desenvolvido no PP é a fala da atriz Simone Iliescu: “Não é apenas a dramaturgia escrita, do texto de teatro. Mas a dramaturgia do gesto, da fala, da respiração, do silêncio, da pausa. Se o vaso sobre a mesa é velho e rachado, ou novo [...] Cada detalhe diz algo sobre a personagem” (Greve, 2017, p. 99).

Greve aponta uma relação entre esses espaços e a forma de se trabalhar, a proximidade de palco e plateia, que acredito fazer relação com essa interpretação mais naturalista. Havia um motivo para os espaços serem pequenos, pois Stanislavski destacava a importância do ator que está começando a atuar sem forçar demais a voz, o sentimento e a expressão, diferentemente do que se está acostumado em dimensões de um palco tradicional e de aspectos específicos da interpretação teatral, como maior projeção vocal e gestos maiores para maior visibilidade. Isso conferia aos espetáculos um lugar de intimidade, presente nas

cenas do Projeto Prêt à Porter. Contudo, Simone Iliescu menciona que Antunes não buscava o naturalismo pelo naturalismo, mas sim a respiração certa da cena, do momento e da personagem. “A estética naturalista foi um pretexto para que os atores se aprofundassem na aventura humana, no conhecimento humano” (Greve, 2017, pp. 100).

Greve relata que Antunes expressava o desejo de observar as reações das pessoas, conforme ouvira de algumas fontes: a sensação de que os atores estavam dialogando diretamente com ele, em vez de simplesmente interpretar. Segundo Greve, essa peculiaridade contrasta com a abordagem convencional da atuação teatral, estabelecendo uma conexão com as práticas do Actors Studio. Neste contexto, a crítica predominante era que os atores tendiam a sussurrar as falas ao utilizar o Método. Identifico-me com essa perspectiva, uma vez que sempre me chamou a atenção como as pessoas falam de maneira articulada e bem projetada no teatro, afastando-se da "realidade" do dia a dia. Ao longo do tempo, recebi feedback para aprimorar a clareza na articulação e projeção. Compreendendo as nuances da abordagem do Actors Studio e do PP, percebo que minha interpretação sempre buscou essa intimidade exigida pela atuação cinematográfica. Podemos inferir que a interpretação dos atores do PP, portanto, estava mais alinhada a uma abordagem cinematográfica (Greve, 2017, p. 106).

Greve conta que enquanto apresentava seus resultados no PP foi convidada por Suzana Amaral¹⁸ a protagonizar o filme *Uma vida em segredo* (2002), segundo a diretora os atores deveriam ter um estilo de interpretação mais naturalista e menos teatral, aproximando-se do estilo cinematográfico. Naquela época, final dos anos 90 e início dos anos 2000, não era comum cursos voltados para interpretação para câmera (Greve, 2017, p. 11).

De acordo com Greve, no início dos anos 2000, o cinema brasileiro ainda estava nos primeiros anos de sua retomada de produção, a maioria dos atores brasileiros não tinham experiência com câmera que não fosse a televisão. Por isso, surgiu o preparador de elenco nas equipes de filmagem. O preparador passou a ser requisitado não apenas para trabalhos com não-atores, mas com atores vindos do teatro e da televisão. Os diretores queriam uma interpretação que fosse diferente da vista na televisão e no teatro, como não existiam escolas específicas de interpretação para o cinema, como hoje existem, os preparadores começaram a preencher essa lacuna. Muitos preparadores geraram polêmica na classe artística, provocando questionamentos sobre as metodologias usadas.

¹⁸ Suzana Amaral foi uma cineasta e roteirista brasileira, ganhou destaque por sua contribuição em *A Hora da Estrela*, obra pela qual conquistou dois prêmios no Festival de Berlim. Ela recebeu duas indicações ao prêmio Grande Otelo, ambas na categoria de melhor roteiro adaptado, por seu trabalho em *Uma Vida em Segredo* (2001) e *Hotel Atlântico* (2009). (<https://jornal.usp.br/cultura/a-trajetoria-de-suzana-amaral-no-cinema-e-na-usp/>, 2020)

Durante muitas décadas o cinema brasileiro foi predominantemente realizado por diretores que assumiam sozinhos a direção de atores. Na maioria dos filmes, apenas o diretor era o responsável em preparar os atores, embora alguns diretores optassem por focar seu trabalho na direção de atores, uma significativa parcela de diretores não tinha essa preocupação com a preparação dos atores de seus filmes. Essa preparação se tornava muita vezes em apenas poucos encontros, para conversar sobre o texto antes das filmagens, seguidos de breves ensaios com os atores na hora de filmar (Vasconcelos, 2010, p.35).

Parece que a atenção ao trabalho e à preparação do ator é uma preocupação mais recente. Vasconcelos menciona que diretores mais antigos não davam muita importância à interpretação. No entanto, ela cita o exemplo de Carlos Reichenbach, que, ao assistir a filmes que admirava, percebeu que havia um esforço real dedicado ao trabalho com os atores. Isso evidencia a falta de abordagem acadêmica na formação de atores e cineastas brasileiros.

Em muitas das faculdades que formam atores e cineastas no Brasil, é rara a existência de disciplinas voltadas aos ensinamentos de atuação para o cinema dentro dos curso de formação de atores, e de direção de atores dentro dos curso de cinema e audiovisual. E quando existem disciplinas voltadas a esses ensinamentos, são aplicadas em apenas um semestre de todo o curso[...]Assis acredita ser Stanislavski o melhor método para formação de ator de cinema. Apesar de exaltar a existência do curso de direção de atores na FAAP, ele vê que é uma exceção. Ele defende que seriam necessários em torno de seis semestres para a melhor formação do aluno que deseja se tornar um cineasta bem qualificado ao trabalho de dirigir atores de cinema. (Vasconcelos, 2010, p.36-37)

O preparador surge como uma maneira de complementar e auxiliar o trabalho do diretor, que já está sobrecarregado com aspectos técnicos, tornando a dedicação à preparação do elenco uma tarefa desafiadora. Nesse contexto, o preparador desempenha o papel de facilitador. Vasconcelos (2010) traz como um exemplo o processo do diretor Bruno Barreto com seus atores e a preparação de elenco. Ele reconhece sua limitação em conduzir trabalhos corporais e laboratoriais com os atores, vê dificuldade em equilibrar os níveis de atuação entre atores e não-atores, pois os últimos podem se destacar pela naturalidade, exigindo que os atores se adaptem a essa dinâmica. Portanto, Barreto optou por realizar oficinas de preparação em conjunto com o elenco não profissional para garantir que todos pudessem dedicar o tempo necessário para "ser" o personagem.

Com base nas entrevistas que conduzi com artistas que desempenharam o papel simultâneo de atuação e direção, ficou evidente que muitos deles contaram com a presença de um preparador de elenco no processo ou, pelo menos, com o apoio de alguém familiarizado com a atuação durante as filmagens. Acredito que ter um preparador de elenco em um set de filmagem, especialmente quando a pessoa que dirige também atua, pode ser fundamental e, talvez, indispensável nesse contexto.

Neste momento, adentro no terceiro capítulo desta monografia, onde explorei as entrevistas realizadas para aprofundar minha compreensão sobre os caminhos possíveis para uma autodireção eficiente e atenta ao papel da atriz no set.

CAPÍTULO 3- ENTREVISTA COM ATORES-DIRETORES DO DF E DO BRASIL

Devido à escassez de trabalhos acadêmicos sobre autodireção no cinema, especialmente materiais específicos sobre o tema, foi necessário procurar artistas que assumiram o desafio de se autodirigir em um filme. Ao pesquisar na internet, nomes importantes do cinema norte-americano, como Ben Stiller, Jason Bateman, Greta Gerwig, Clint Eastwood, Mel Gibson, Angelina Jolie, Bradley Cooper, Jodie Foster, Ben Affleck, Denzel Washington, entre outros, surgem como exemplos de artistas que se autodirigiram. No Brasil, o caso mais conhecido é o de Selton Mello em *O Palhaço* (2011), como já mencionado. Houve uma tentativa de entrar em contato por e-mail e redes sociais com o ator e diretor, mas não obtive resposta. Porém, com sua entrevista para o Canal Brasil (2011) sobre o seu trabalho no filme, foi possível ter uma noção breve do que foi para ele estar neste lugar de autodireção. A partir desse ponto, busquei artistas locais, com os quais seria mais fácil conversar, trocar experiências e perguntar mais pontualmente sobre alguns aspectos específicos sobre o trabalho.

Eu tinha algumas inquietações que surgiram a partir dessa minha experiência no filme *126*, o que me deixava com dúvidas sobre como melhorar para as próximas oportunidades e entender as abordagens de outros profissionais que seguiram caminhos semelhantes ao meu. Ao convidar os atores para a entrevista, inicialmente enviei as seguintes perguntas para fornecer uma orientação sobre o que seria abordado na conversa. Percebi que essa estratégia foi eficaz, pois os entrevistados já tinham uma compreensão prévia do que seria discutido, permitindo que as conversas fluíssem mais naturalmente como relatos pessoais e diálogos.

1. Por que você decidiu assumir tanto o papel de ator quanto de diretor neste projeto?
2. Quais foram os principais desafios de atuar e dirigir simultaneamente? Como você equilibrou esses papéis?
3. Como foi o processo de preparação para o filme como ator e diretor?
4. Como você lidou com a divisão de tarefas entre atuar e dirigir durante a pré-produção?
5. Existem momentos ou cenas específicas que foram particularmente desafiadoras devido à autodireção?
6. Há formas de proteger o ator das demandas de produção/direção na hora do ação? Quais?

7. Houve alguma técnica ou abordagem que você usou para garantir boas performances na sua atuação e direção?

8. Quais são as principais diferenças entre dirigir a si mesmo e dirigir outros atores?

9. Olhando para trás, quais são os principais aprendizados que você tirou dessa experiência de autodireção e atuação? O que você levaria para futuros projetos? O que faria de diferente se fosse autor e se autodirigir novamente?

O primeiro nome que me veio à mente foi Bruno Torres, recentemente responsável pelo lançamento de um longa-metragem nos cinemas, onde assumiu tanto a direção quanto a atuação em *A Espera de Liz*. Entretanto, a agenda para uma entrevista estava bastante concorrida pois estava viajando e trabalhando em um filme, o que me levou a conversar com outras pessoas antes dele.

A primeira entrevista foi com Dandara Ferreira, que desempenhou papéis de atriz e diretora no filme *Gal*. Vale ressaltar que ela é a única entrevistada que não é de Brasília, mas possui uma conexão com a cidade, tendo concluído seu mestrado na UnB. Conseguir seu contato foi possível através de Lorena Figueiredo, que foi a assistente de direção no meu filme e fez mestrado com Ferreira. Apesar de estar às vésperas de lançar “Gal” ela conseguiu um tempo na agenda para a entrevista e a conversa foi muito proveitosa.

Ela contou sobre sua história como atriz de teatro e sua proximidade com a história de Gal Costa por ter realizado um documentário sobre a artista e ter tido uma boa proximidade com ela por anos. Gal cedeu os direitos para realizar o filme sobre ela e com isso ela se lançou neste desafio de direção, mas a princípio não estava pensando em atuar, porém à medida que realizava os testes para a personagem de Maria Bethânia, não encontrava ninguém que encaixasse no papel. Em certo momento, enquanto servia como apoio para Sophie Charlotte, que interpreta a personagem Gal, ao dar as falas de Bethânia durante os ensaios, essa dinâmica naturalmente se consolidou ao longo do tempo. Todos sugeriram que ela assumisse o papel, e enfim, ela decidiu fazer. O filme é focado em Gal, e não tem tantas cenas de Maria Bethânia, mas mesmo assim, Ferreira conta que foi um processo de preparação intenso e muito frutífero.

Ao perguntar à Dandara Ferreira sobre como lidar com problemas no set enquanto está atuando, ela comentou que quando era cena dela, ela não ficava ouvindo dos assistentes de direção que o set de filmagem estava atrasado e que havia pouco tempo para finalizar a cena, por exemplo, ela deixava a responsabilidade para o assistente resolver, ele tinha essa autonomia.

Tiveram dois dias que fiz as minhas diárias que as diárias foram apertadas. As minhas cenas, por exemplo, foram muito rápidas porque precisava cumprir a ordem do dia. Se não ia dar problema depois pra gente, então, mas eu nem queria saber disso, eu nem me liguei totalmente. Fiquei no camarim, fiquei com os atores, botava um som, queria ouvir Bethânia. Nesse dia, eu não, literalmente, era assistente em direção que iria resolver, porque, senão, aí trava (Dandara, 2023).

Porque para ela, se ela fosse ficar ouvindo os problemas do set de atraso, iria travá-la e sua interpretação e entrega ao personagem. Então, ela optou por se juntar aos atores no camarim, confiando no trabalho prévio feito de preparação, decupagem, visitas de locações. Realmente me pareceu um lugar saudável para a atriz e acredito que pode ser uma postura para trabalhos futuros..

Após a entrevista com Dandara Ferreira, segui com a entrevista de Paula Granato, que filmou um curta de forma totalmente independente durante a pandemia, proporcionando experiências cinematográficas completamente distintas. Granato conta que sente que se preparou pouco como atriz pois estava muito focada na direção, mas pelo fato de ser uma equipe pequena, era ela e mais duas pessoas, o processo todo foi muito íntimo e de parceria, então o Saulo, diretor de foto, estava como parceiro dela indicando inclusive a respeito da atuação. Além do fato, de ser uma equipe pequena, sem muito investimento, uma filmagem bem mais independente, o tempo era diferente, ela conseguiu rever os takes, a outra atriz também despertava nela muita confiança no trabalho que entregaria, então ela comenta que acredita que o melhor seria uma equipe mais enxuta onde se confia muito no trabalho e há uma intimidade para trocas mais artísticas, onde não haja receio de falar sobre o desempenho da atuação.

Finalmente, realizei as entrevistas com Bruno Torres, João Campos e Roberta Rangel.

Na entrevista com Bruno Torres, ele compartilhou sua experiência, que também provém de um histórico no cinema, atuando como assistente de direção e na produção de filmes. Assim, Torres já possuía experiência em set de filmagem quando dirigiu seu primeiro filme, além de ter participado de peças teatrais. Para ele, o desenvolvimento de suas habilidades foi simultâneo e que não seria correto afirmar que ele era primeiro um ator e depois se tornou diretor, ou vice-versa. Ele foi um dos poucos entrevistados com quem conversei que já havia adquirido experiência prévia em outras áreas do cinema. Todos os outros entrevistados seguiram uma trajetória focada na atuação antes de assumirem o papel de diretores em seus filmes. Torres conta que:

Logo que eu saí desse filme eu quis dominar a linguagem, porque a gente não tem uma escola de interpretação no Brasil voltada para o cinema, eu comecei a trabalhar com cinema em outras funções, então o cinema eu fui cara, eu fui continuísta, eu fui plateau, eu fui assistente de 7 anos de ser platô, né? Eu fui terceiro assistir direção.

Depois, segundo a assistir direção, depois primeiro aceitei direção. Claro que nesse início, trabalhando em curta. E aí, junto com isso, eu fui entrando em grupos de teatro, trabalhando com Hugo Rodas, que foi o meu primeiro trabalho profissional no teatro, né? Na companhia dos sonhos. É e fazendo pequenas participações. Às vezes surgiu um personagem um pouquinho melhor, mas não do elenco principal do casting principal do filme de longa. Aí veio, por exemplo, as vidas de Maria aqui de Brasília, o sal de prata, do Carlos Gerbase, rua 6 sem números João Batista de Andrade por aí vai e aí eu construindo também essa trajetória. Nesse momento ali que já tô falando em 2000, mas. Menos eu já estava trabalhando apenas com direção, pra dominar a parte de direção. E aí eu continuei atuando e fui dirigir os meus primeiros curtas, o meu primeiro curta é “O último raio de sol”, foi um curta com retrospecto extraordinário muito bom de festivais nacionais e internacionais de prêmios fora aí no Brasil. Foi em 2004. Ali eu já estava fazendo personagens melhores no cinema, depois eu fiz em resumo, né? Eu dirigi 4 curtas. E uma codireção, então, 5 curtas, né? (Torres, 2023).

Torres destaca que a trajetória dele é diferente de atores consagrados que optaram por dirigir um filme após muitos anos de experiência como atores.

O que diferencia a minha trajetória da dos outros é que eles eram atores consagrados que pularam imediatamente para a direção. Eu, por outro lado, já estava construindo uma história paralela. Até hoje, não me considero um ator consagrado; sou alguém que conquistou seu espaço no mercado e encontrou uma forma própria de trabalhar. Minhas buscas são diferentes das deles, pois não sucumbo à tentação da televisão, entre outras coisas. O meu caminho é único. Não fui um ator famoso que, de repente, teve a facilidade de dirigir, como aconteceu com Lázaro, por exemplo. Em um debate que participamos, ele chamou todo mundo para dirigir um filme, mas ninguém aceitava. Ele decidiu dirigir, aproveitando uma oportunidade que surgiu. Ele tinha um roteiro na Paris Filmes, e quando perguntaram se ele dirigiria, respondeu: "Eu vou dirigir." Essas facilidades, às vezes, são trazidas pela consagração. Ter um nome faz diferença, não é? Eu não tive isso. A minha construção foi muito no âmbito do cinema, de dentro para fora (Torres, 2023).

Bruno comenta da naturalidade que foi para ele fazer essa autodireção devido a sua experiência sólida de ator, pois conhece suas técnicas e comenta ainda sobre a dificuldade da compreensão por outras pessoas sobre a autodireção.

Quando fui dirigir "À Espera de Liz", já havia dirigido cinco curtas, trabalhado em mais de trinta filmes em funções distintas, incluindo assistência e direção, entre outras. Além disso, atuei em mais de quarenta trabalhos em novelas e séries. Já tinha até experiência como assistente de preparação de elenco. Tinha uma jornada um pouco mais extensa.[...]Também já possuía as ferramentas sensoriais para transmitir a emoção. Conhecia os caminhos de como conseguir isso, tanto como ator quanto como diretor. Por isso, acredito que o processo tenha sido tão favorável para mim. Me senti à vontade no set de filmagem, sempre foi um espaço muito confortável para mim. Tirando os meus primeiros filmes, nos quais enfrentei mais dificuldades, o set sempre foi um espaço seguro para mim. A confirmação veio naquele momento, quando percebi que essa era uma experiência que eu queria repetir. Nem todos compreendem, há quem ache absurdo dirigir e atuar ao mesmo tempo, questionando se você quer ser ator ou diretor, se pretende fazer apenas uma coisa. Não entendem, mas o problema não é nosso. Entendem o quê? Significa, então é uma história que precisa ser contada, precisa ser continuada, porque outras pessoas, outros grandes, têm retrospectivas. Temos exemplos como Nadine Labaki no Líbano, Cara Delevingne, recentemente Ben Affleck e George Clooney. E até casos de muito sucesso, como Clint Eastwood, um ator e diretor que se dirigiu a vida inteira. É uma história que quero contar (Torres,2023).

Outro ponto relevante comentado foi o fato de que, ao assumir o papel de diretor, é importante ser comedido, compreender o que funciona para você como ator e o que não funciona. É necessário avaliar se o papel em questão realmente se alinha ao seu perfil ou se está apenas se colocando por vaidade ou necessidade de se colocar no trabalho a qualquer custo. Esse discernimento é essencial para garantir que o filme tenha coesão e sentido.

Quanto ao meu trabalho, é importante ter frieza, tentar fazer um olhar de distanciamento ao dirigir um filme. Perguntar a mim mesmo se me encaixo como ator, se o arquétipo é realmente para mim. Por exemplo, o filme "A Colmeia", que vou rodar no deserto do Atacama no próximo ano, é um filme que só dirigirei, não atuarei, pois funciona bem assim. Tenho outro longa na Amazônia, um filme grande que, se chamado para atuar, amaria, mas apenas dirigirei. No entanto, há outros filmes que estou desenvolvendo o roteiro para mim, como "Insônia da Eternidade" [...] São experiências que estou repetindo, além do desenvolvimento de um roteiro para "Liberdade do Paraíso Perdido", um filme em que também atuarei e dirigirei. É uma história que estou construindo (Torres,2023).

Torres acumulou diversas funções em seu filme "À Espera de Liz", além da atuação, direção e co-roteirização, ele também estava por dentro da produção, ou seja ele tinha algumas preocupações a mais na cabeça enquanto atuava. Ele conta que mesmo assim se surpreendeu, ele achava que ia ser mais difícil dirigir e atuar:

Mas a parte da direção não foi difícil. Eu até percebi, por exemplo, durante o processo de edição.[...]Na hora em que vi o material bruto, estava escolhendo ali, e quando dava o "ação", meu assistente de direção, que dava os comandos quando eu era ator. Ele não cortava pois era o que estava combinado. A menos que houvesse algum problema. O processo era tão intenso que eu entrava tanto na coisa que, ao olhar os takes, percebia que eu mesmo olhava para a câmera e para a equipe. Eu cortava e já dava orientações de direção, mesmo estando ali como ator. Não tenho lembrança disso, era um processo em que me envolvi sem perceber. Ao olhar, pensava: "Nossa, não sabia que estava assim. Nem sabia que estava em cena antenado com outra coisa, porque para mim estava em cena." Portanto, há uma automação (grifo meu) que o processo traz quando você está bem ancorado, o que acho muito benéfico para atuar e dirigir" (Torres,2023).

Neste momento da entrevista, Torres utiliza a palavra "automação". De acordo com o dicionário online, automação é o funcionamento de uma máquina ou grupo de máquinas que, sob o controle de um programa único, permite efetuar uma série de operações contábeis, estatísticas ou industriais sem intervenção humana. Porém é bem compreensível quando ele explica mais a frente sobre com ele trabalhou no set e que se assemelhou bastante ao que Dandara comentou a respeito de ter o seu tempo de atriz.

Então, o meu assistente de direção, ele já era diretor também. Eu não queria que fosse um assistente só técnico. A gente trabalhou para ele entender quais eram as cenas que ele ia dirigir. Ele incorporou a minha decupagem. E ele dirigiu o meu filme em partes, assim também quando eu estava em cena, das cenas mais emocionais, mais emotivas. Eu passava, chegava no set, passava para ele todos os planos, todas as lentes; a gente fazia um apanhado como um mapeamento geral de

todos os planos. Eu ia para maquiagem, eu me concentrava, e ele ia rodar (Torres, 2023).

Torres comenta que dominar a parte técnica permite que ele fique completamente imerso e funciona de forma natural, conseguindo atingir a emoção que ele queria. Vejo aí uma naturalidade para acessar lugares que ele já conhece de forma mais automática, como um soldado, comentado pelo ator e diretor James Bateman .

[...]tem gente que acha que quando você pensa na parte técnica, você fica aprisionado, pelo contrário, você domina aquilo, aquilo ali quando é igual, dirigir um carro, quando você aprende a dirigir um carro, você tem que passar a primeira, passar a segunda quando era câmbio manual, né? Liga a seta, e todas aquelas coisas que na hora que você começa a aprender... Você. Você está. Ali, sem saber o que fazer, chega um momento que você passa a primeira, passa a segunda, liga seta, tudo automático. Então a parte técnica, ela te desaprisiona, na verdade, no set para que você pense apenas no personagem. Então o que que eu fiz dentro dessa particularidade minha? Eu contratei uma pessoa que eu pautei só para o meu checklist como ator, então ela, tudo o que eu queria fazer, tudo o que eu queria colocar em cena, todas as minhas, o meu, o meu trabalho... bater os diálogos, fazer um checklist dizendo, cara, eu quero jogar isso aqui. Numa cena, vamos jogar. Vamos jogar naquela. E eu porventura, posso entrar em cena e esquecer? Então assim, para que eu não esquecesse de nada, para que eu tivesse pautado para que ela tivesse ligada na personagem, eu levei uma pessoa, foi, a Ju Drummond que eu levei nesse caso. Porque eu. Tinha um histórico com ela, gostava muito do tino dela, do cuidado que ela tinha e tal. Então, ela foi para cuidar do meu personagem, foi muito bom. Eu tenho muitas cenas. Eu estava entrando em cena e o Beto estava para dirigir ali para dar o corta e o ação, tirando os dias que eu pedia para ele não dar o corta, por causa de mais timing, e etc (Torres, 2023).

Aqui, parece que Torres revisita um pouco o conceito da automação, que, na verdade, envolve dominar a técnica e amplia um pouco mais para a compreensão que esse domínio o permite atingir uma liberdade para aprofundar-se em seu personagem.

Neste trecho, ele também destaca algo crucial: a importância de ter alguém que o lembre de seus objetivos como personagem, ator e diretor. Durante a entrevista, ele ressalta um ponto interessante: como ator, busca explorar diversas nuances e características do personagem. Contudo, ao se ocupar com a direção, há momentos em que é necessário contar com alguém para realizar um checklist sobre o que ele planejou para aquela cena e personagem. Essa pessoa estaria ali exclusivamente para focar no personagem e na performance, enquanto Torres desempenha múltiplos papéis.

Torres exemplifica sobre o trabalho prévio de preparação que fez em seu longa metragem. Ele não contratou um preparador de elenco, nem um coach para seu elenco, pois ele dizia que quando estava fora de cena, ele mesmo poderia dirigir seus atores e durante a preparação ele se preocupou mais em apresentar como o filme seria filmado, focando mais na parte técnica do que em exercícios de mesa, exaustão, corpo, etc.:

Eu não gosto do hábito da leitura dramática para o cinema. Eu acho que é um hábito teatral que a gente foi incorporando por falta de compreensão mesmo do processo cinematográfico, então o processo que eu mais gosto de fazer, inclusive com atores, é o da leitura técnica parando cena por cena, explicando como eu vou fazer a cena, como que eu vou filmar aí pega, trabalha um pouco o ator, o ator está falando um pouco mais. Aí você dá atenção para aquele núcleo que está naquela cena. Você dá atenção para eles irem incorporando o que você quer. O tom do filme, então, é, eu não fiz muito ensaio, não. Eu fui até as locações. Essa é uma outra compreensão interessante. Como eu ia dirigir, eu sabia quais eram as locações desde antes, então eu fui fazendo a decupagem, eu, como ator, fui incorporando também os espaços que eu ia estar presente dentro do set. Isso é uma outra facilidade que o trabalho de direção pode trazer também. É, mas foram poucos ensaios e nenhum ensaio que fosse voltado à emoção. Na parte de ensaio, eu fiquei muito mais focado na direção do que na parte de atuação. Eu não fiquei fazendo trabalho de exercício físico. Eu batia texto para que eu tivesse uma réplica para eu dominar o diálogo (Torres,,2023).

Foi possível fazer uma relação desta fala de Bruno Torres com o que Dandara Ferreira, atriz e diretora do filme *Gal*, que estreou logo após nosso encontro, comentou em sua entrevista. Ela destacou a importância de contar com uma preparadora de elenco durante todo o processo e no set de filmagem e também buscou um trabalho menos pautado no texto:

Uma pessoa que já está conectada no projeto de vez, não dá para ser preparador de elenco que entre já no final já. [...] O ator é humano, tem dias ali que você rende muito, tem dia que né. Por mais que você tente, às vezes, fatores externos influenciam ali na sua atuação. E aí esse preparador já sabe mais ou menos, já te conhece, já sabe todo o processo, sabe onde você pode extrair mais, sabe aonde está, então porque é isso, não dá tempo ali no set não dá, ali já tem que ser dinâmico, então o preparador já sabe pontualmente onde deve ir, como deve ir o processo da Amanda foi muito gostoso assim. Foi um processo muito livre. Ela não vai fazer você decorar texto, ela, ao contrário, parte do princípio que, como ela, pode te ajudar com o seu melhor, então ela deixa de uma forma que quando você vê já tá tá tudo muito introduzido assim, você vai, você vai, né? De uma forma ali já muito livre, muito orgânica. Assim, o texto, ela faz alguns exercícios que traz o texto. É, então vai ficando muito natural para você. Para mim foi muito bom nisso, porque é isso, eu estou há muitos anos, né? Só na frente das câmeras e aí ficava ali, insegura. A questão disso, putz, tem que decorar texto, tem que não sei o que e, pá, pá e o que ela me ajudou foi nisso cara, primeiro que você sabe essa história profundamente? Entenda quais são as situações que você está fazendo eu acho que você vai saber e, assim como eu realmente eu estudei muito. E boa parte eu já sabia, eu já sabia até coisas que Bethânia falaria, entendeu? Eu trouxe coisa, eu mudei texto, Tem uma cena específica lá que é uma cena de Gal e Bethânia na varanda que eu praticamente mudei o texto do roteiro, porque eu prestei tanta atenção nas entrevistas que ela dava. Eu já sabia, o tipo de resposta que ela dava, tipo de palavra que ela usava. Então eu mudei bastante, então ela me ajudava nesse lugar, ela falava: Cara, não decora texto, entende a situação e estuda sua personagem, pensa como que a sua personagem falaria ali, como se portaria nesse ambiente, nessa cena, e aí eu fui nisso assim que pra mim foi muito importante (Ferreira, 2023).

Ferreira relata que a preparadora do filme não deu tanto destaque ao exercício de mesa nem às falas, o que acabou influenciando a maneira como ela dirigiu os outros e a si mesma, algo que se relaciona diretamente com o que Torres comentou sobre seu processo. Talvez haja aqui uma compreensão de que o foco no texto, como é feito no teatro, pode ser repensado. Durante meus ensaios, nosso foco principal era compreender o tom da cena, e

partimos para a troca dessas falas e diálogos, embora ainda muito ancorados no texto, é verdade. O trabalho de preparação mencionado por Ferreira me fez refletir ainda mais sobre a necessidade de um olhar diferente e a presença de alguém com experiência em preparação de atores nos ensaios e na pré-produção.

Na preparação do filme *Gal*, os outros atores também passaram por essa mesma preparadora de elenco, que optou por passarem um tempo juntos como grupo em uma hospedagem mais isolada, buscando coesão e intimidade. A partir do entendimento de seus personagens, estudando figuras reais, assistindo a entrevistas e observando seus comportamentos, eles se basearam em exercícios mais centrados na ação e reação, de maneira mais fluida e improvisada. O texto surgiu posteriormente a esse processo.

Durante as entrevistas, percebi também que o fato de ser atriz e estar dirigindo nos coloca em um lugar de maior preocupação com o ator, entendendo melhor suas necessidades, a importância da concentração, de um ambiente silencioso e de uma troca mais próxima. Na conversa com Ferreira, ela via essa troca como uma conversa, não uma imposição da direção. Entendo isso de uma forma que vejo os outros atores como iguais, ainda mais se estou ali do lado deles atuando, é o entendimento que estamos no mesmo barco.

[...]É relevante para mim quando eu entro em cena e vejo um diretor que me chama para ver no vídeo no monitor a cena. Uma porque é o personagem que importa, mas como eu estou expressando, importa muito e quando você vê, às vezes você entende tudo. Aí você fala, puxa, agora eu entendi, aí você volta para a cena, então por aí vai, né? Porque são muitas complexidades.[...]E não tem nada melhor do que você ver um ator e uma atriz seguros em cena. Então, o que você vê, que eles estão seguros, que estão se sentindo à vontade, que já entenderam que estão fazendo o que precisa fazer (Torres, 2023).

Torres destaca a importância de os atores terem acesso a esse outro lado, compreendendo planos, angulações e podendo visualizar o vídeo assist. Nesse contexto, percebo que a autodireção mostra como ter ambas as experiências me auxilia a compreender o lado da atuação. Isso me ajuda como atriz a explorar qualidades, ter noção de um plano médio, um close, e compreender a iluminação, proporcionando-me maior domínio. O mesmo se aplica à direção de outros atores. Como diretora, compartilhar mais da parte técnica com os atores pode ser um ponto pertinente para auxiliar os atores a estarem uma posição mais independente e autônoma, onde eles podem criar de acordo com o que será de fato rodado e não ficarão tão “no escuro”. Isso pode favorecer a direção no sentido de ser menos uma coisa para explicar para os atores, e aliviar a carga da direção, deixando-os mais integrados do processo. Torres fala que em seus ensaios ele não faz tanta leitura de roteiro mas sim visitas

técnicas e ensaios técnicos com os atores, dessa forma eles vão estar a par da decupagem, de como o diretor está pensando cada cena. Acredito que isso é bom para os dois lados.

Além disso, a experiência como atriz permite acessar jogos, percepções e exercícios que podem auxiliar o colega ator a explorar lugares criativos para seu personagem. Estarmos juntos no mesmo barco é fundamental. Durante as gravações do curta *126* com Juliana Zancanaro, era possível observar de perto sua atuação. Eu conseguia perceber se ela transmitia ou não a mensagem necessária para a personagem naquele momento. Acredito que a proximidade durante a atuação pode criar uma relação de empatia, contribuindo para um ambiente de filmagem mais tranquilo.

Outro ponto pertinente em relação à logística de atuar e dirigir é entender os tempos das ações e quem de fato comanda o ação e o corta em um set de filmagem. Para Torres é muito importante que ele corte o take, sem interferência do assistente de direção, e senti o mesmo enquanto dirigia. Alguns momentos a assistente de direção cortava antes do tempo da ação e resposta da atuação, pois havia ali uma conexão maior com o tempo e funcionamento do set do que a direção. Então é um ponto a se ajustar em um próximo projeto, combinar que o corte do take é feito pela diretora-atriz.

[...]na primeira vez que me dirigi percebi que eu que precisava cortar o take, por conta do tempo da ação. Olhei e pensei: "Nossa, isso muda tudo", porque quando atuamos em um filme, é por isso que pedi ao Beto para não cortar. O ação dele é crucial, pois permite que você se envolva completamente ali no início do take. Tudo precisa estar preparado. É um momento em que não podemos estar conectados ao mundo externo, mas... Quando dirigi as primeiras cenas, compreendi que aquele tempo era sagrado para mim, o tempo que eu queria. Era meu tempo. Como diretor, eu determinava o tempo para ela. Claro que a perspectiva externa era importante, mas eu tinha total consciência de que era um tempo meu, predeterminado por mim. Tomava as decisões, e isso é muito bom, pois o ator precisa estar em cena como na vida natural, não é? Não podemos correr quando estamos em cena; o tempo é nosso. A partir do momento em que a câmera roda, essa compreensão me ajudou a me sentir mais confortável em cena também (Torres, 2023).

Ao longo da entrevista, Torres também toca em um ponto que realmente me parece pertinente, pois no set de filmagem há um constante senso de que estamos correndo contra o tempo, e realmente estamos, no cinema tempo é dinheiro. Porém, é realmente assustador como em alguns sets de filmagem há um despreparo com o ambiente e esse lugar de concentração do ator fica visivelmente prejudicado. Acredito que isso tudo corrobora para um entendimento que o fato de ser uma atriz que dirige, há uma maior preocupação com o clima de um set de filmagem.

[...]outra coisa é um absurdo. A gente trabalha anos num projeto. Ai passa meses ali na pré, na pré-produção e estuda tudo. Na hora de rodar tem que ser aquela correria.

São duas coisas que me espantam assim e que comprometem fortemente o filme, que é rodar na correria e a partir do momento que a gente roda um take, a gente roda um take e todo mundo, em todos os filmes, começa a falar e andar. Ninguém consegue ficar parado, ninguém consegue ficar na sua. Ninguém consegue corrigir o que precisa corrigir de uma maneira objetiva, sabe? Em alguns momentos, essa correria... pro ator é terrível isso (Torres, 2023).

João Campos traz uma fala que acredito corrobora esse entendimento de um ator que tenha noção do set e dos outros atores, ele usa o termo uma visão expandida do set que achei interessante, não nos limitarmos a apenas fazer os nossos personagens e não nos atentarmos às questões técnicas que coexistem em uma cena:

Então, assim, onde a lapela está, vai influenciar nas minhas escolhas cênicas, né? Onde a luz está influencia? Onde eu vou parar quando propor uma movimentação? A minha troca com os meus colegas de cena, eu tenho que estar conectado com eles, né? Saber como eles estão, que tipo de jogo estão propondo, né? Enfim, assim, essa visão expandida do set é muito importante para nós, atores e atrizes também, pelo menos para mim. Muito nisso. E sinto que sempre me ajudou muito. Então, naturalmente, eu fui entendendo das outras áreas, para além da atuação. Comecei a entender o que o pessoal da elétrica faz, qual o processo para montar uma luz e afinar uma luz. O trampo para montar um lapela, boom, vai por cima, vai por baixo dos atores, o que isso influencia? [...] a fotografia, a lente. Quando você troca uma lente, o que muda, né? Isso tudo são características super importantes, eu acredito, para todo o mundo no set, mas principalmente para o diretor ou para a direção, né? A direção é a visão que eu acho que precisa ter esse olhar expandido (Campos, 2023).

Campos conta que nunca tinha se imaginado como diretor, mas foi quase um chamado e uma necessidade de contar histórias e testar linguagens. Ele considera que iniciou de fato sua trajetória como diretor em 2020, durante a pandemia, quando decidiu fazer um curta com colegas que estavam em quarentena em sua casa. Comenta que muito que aprendeu foi de observar o set de filmagem durante esses 20 anos de experiência como ator no teatro, cinema e TV:

Mais do que um desejo, sei lá, quero ser diretor. É uma necessidade de falar, é uma necessidade de compartilhar histórias e a possibilidade de você montar a equipe. Né? A partir do que você acredita que seja uma equipe para contar determinadas histórias de determinada forma, experimentar linguagens, né? Então. É um pouco isso que me moveu para esse lugar da direção oficial, né? Que aí eu digo que desde 2020 que eu me considero que foi quando eu entrei no caminho como diretor e roteirista de fato, né? Então, muito recente, 3 anos. Bom, a ferramenta, o caminho como ator, ele me deu tudo que eu preciso para dirigir? Eu não fiz o curso de direção, né? Eu não li um livro que me ensina a dirigir. Tudo o que eu sei como diretor e que eu estou aprendendo como diretor, porque é isso, eu estou me conhecendo também, né? Estou conhecendo esse lugar da direção, mas tudo o que eu tenho é o João ator que me deu. É o João ator que me deu, foi nas experiências, um ator em set que me trouxeram e nesse sentido são coisas extremamente técnicas, né? Porque, assim, nesses últimos quase 20 anos, pude viver bastante coisa. No teatro, no cinema, na televisão, projetos pequenos, projetos grandes, projetos de 3 dias, projetos de 3 meses, de 1 ano, enfim, passei por muita coisa. Em cada projeto, eu acredito que é uma qualidade muito importante. Eu acho que para todo mundo que trabalha na parte cultural, com as artes, mas principalmente para nós atores e atrizes, que é a observação, que é a observação, você observar, né? Eu acho que essa

é uma qualidade importante para nós atores, a gente aprende muito observando. E eu sempre me interessei muito pelo lugar do set, não só pela cena que eu ia fazer ou pelo roteiro. Eu sempre fui aquele ator assim, que na cena que eu não ia estar, eu sentava lá atrás e ficava vendo, sabe, eu tenho um tesão mesmo assim, é um lugar que eu gosto de estar. Eu gosto de ver acontecendo. É uma mágica, né? E ver o que está dando errado, o que está dando certo, pra tentar entender, sabe, esse mecanismo de relações humanas, técnica com recurso assim (Campos, 2023).

Em relação a se preparar para a autodireção em um filme, Campos conta da necessidade de se trabalhar dobrado, pois você sabe que em um set de filmagem muita coisa pode mudar, e precisa estar preparado pra isso, e agora neste caso para os dois casos, ator e diretor.

Campos começou a se aventurar na direção nos últimos três anos, tem vasta experiência como ator; ele pontua que a insegurança em relação à própria performance não existe mais para ele. Ele acredita que, se tivesse dirigido e atuado no início, teria se sentido inseguro com ambas as funções. Por isso ele se preparou bem como diretor, que é onde havia ali uma maior preocupação. Campos relata como foi seu trabalho no set de filmagem quando filmaram a cena em que ele estava como ator. Ele estudou o mapa da locação, as movimentações de cada ator e figurante e passou para os atores.

Um ponto relevante destacado por ele foi o fato de ter designado uma pessoa para ocupar seu lugar durante o ensaio enquanto ele acompanhava pelo monitor. Comumente, o termo utilizado para descrever essa pessoa que se posiciona em frente à câmera no lugar de um ator é chamado de *Stand-in*. Este recurso é frequentemente utilizado pela direção de fotografia para ajustar o quadro enquanto os atores estão no camarim. Entretanto, neste caso, Campos estava utilizando-o para registrar suas próprias ações e movimentações no plano que posteriormente executaria. Dessa forma, ele já estava ciente de todas as questões como diretor e podia, na hora do "ação", permitir-se atuar e jogar com os outros atores, uma vez que a direção já estava planejada. Além disso, ele menciona que cortava e ia diretamente para o monitor para assistir.

É, de alguma forma é isso, né? A gente tem que dar conta das duas funções. Então, primeiro, eu acho que é isso, a gente planejar, né? Então sentei e desenhei a cena. Já tinha um mapa do escritório. Já cheguei com uma proposta que eu achava que funcionava de marcação. Tinha muita figuração, né? Tive um encontro com o elenco. Um com um elenco com a figuração, passei para eles esse planejamento. Tudo isso para poder abrir espaço para o ator e diretor.. E aí, primeiro quando chega no set, aí eu passei tudo com o elenco e com o stand in. Não era eu como ator, né? Então, assim, é o desenho da cena na frente da câmera. Eu fiz com o Danielzinho, que era o nosso platô maravilhoso. Então, assim, a parte mecânica, a parte técnica toda, eu estava atrás da câmera como diretor. É claro que a minha cabeça como ator já estava de olho ali no Danielzinho do que ele estava fazendo. O

que estava funcionando, o que não estava e tal, de movimentação, então assim, então quando a cena estava toda montada tecnicamente, né? Aí eu fui para a cena como um diretor menos preocupado. Porque o diretor sabia que a cena estava desenhada e estava funcionando mecanicamente. Né? Então isso abre espaço para que eu chegue entre na cena como ator, mais preocupado com o jogo cênico do que, cara, como está a luz? Poxa, não está marcada aquela figuração. Eu já entro com a cabeça um pouco mais esvaziada para estar disponível para o jogo como ator, né? E aí já tá tudo conversado com assistência de direção, né? Automaticamente eu dou mais responsabilidades para assistência de direção nesse momento, né? Porque ela estava com a gente, era a Luciana Arraes. Não sei se você conhece. Maravilhosa, adoro a Lu. Então falava Lu, toca o set. E aí dava o corta. A gente parava, eu sentava via tudo, né? Como estava funcionando e tal? E pode ser muito sincero assim, cara. É, é. Louco, porque? É, eu olhava muito mais para as outras coisas do que para mim como ator, sabe? Porque a visão da direção, ela, assim, a minha atuação assim estava confiante. É meu ofício, né? Sei que a onda estava assegurada, né? Podia não estar, né? No ponto e tal. Mas eu sei que funcionava, né? Aí vem o ponto de eu confiar no meu trabalho também, né? (Campos, 2023).

Eu percebi ao longo dessas entrevistas e na minha prática que um diretor que também atua tende a ser mais empático com quem está atuando, pois ele já esteve e está no mesmo lugar. Campos corrobora com essa minha visão em sua entrevista:

[...] essa função dupla quando ela se estabelece, né? A atuação e a direção. Eu acho que ela une dois lugares que são muito, cara assim, empáticos, né? Porque na minha opinião, né? Eu acho que a atuação, e eu digo como ator e agora como diretor também, é, mas o cara, por questões da natureza do ofício, mesmo ela, na minha opinião, sem dúvida, tecnicamente falando, é o lugar mais sensível do set, né? A atuação, para mim, é o lugar mais sensível do set por uma questão muito simples: é a nossa cara que está lá, né? É o nosso corpo que está lá. Uhum, né? São os nossos sentimentos que estão lá. É o restante da equipe, não, não é uma questão de hierarquizar as funções. Pelo amor de Deus, é sobre a natureza delas, né? O restante da equipe que está atrás da câmera, está atrás do microfone. Está atrás e a gente está na frente. Não é? Então, eu acho que esse é um ponto muito importante, porque quando um ator, uma atriz. É, principalmente depois de uma caminhada, né? Depois de um tempo de caminhada, vai para a direção. Ele chega na direção com outro olhar, cara. Ele sabe o que é ser bem dirigido. Ele sabe o que é ser bem acolhido na direção. Ele sabe o impacto na atuação dele ou dela. Quando ele foi acolhido, quando ele foi bem dirigido, quando ele teve espaço, quando o set era mais harmônico do que desastroso, né? Quando o diretor ou a diretora chegou e falou baixinho, em vez de gritar. Quando ele precisou de 5 minutos, a direção falou, gente, 5 minutos. Assim como quando a direção de arte fala, a gente precisa de 5 minutos. A direção fala 5 minutos, né? Então assim, eu acho que esse lugar da empatia é para bons observadores e observadoras. É o trabalho do ator, leva muito para o trabalho da direção. E vice-versa, né? Mas é isso. Por exemplo, um diretor que ele é ator ou uma diretora que é atriz é ele sabe o que é estar em frente da câmera. Ele sabe na pele, ele sabe, e isso faz toda a diferença (Campos, 2023).

Para Campos, Torres e Granato, é de grande importância criar uma equipe na qual se confie no trabalho, mas também que seja sensível ao fato do diretor atuar, pois será necessário entregar o set para essas pessoas em algum momento. Granato destaca a confiança que teve em seu diretor de fotografia, enquanto Torres aborda a importância da assistência de

direção que, em determinados momentos, encabeçou o set para que o ator tivesse um tempo de maior concentração e menos preocupações da direção. Campos também ressalta essa necessidade em um trecho de sua entrevista, inclusive mencionando a importância de selecionar uma pessoa para a assistência de direção que tenha sensibilidade em relação à atuação, indo além das responsabilidades mais burocráticas no set de filmagem.

Pra você ter uma boa experiência como ator, você tem que criar um bom set. Então eu acho que o trabalho do diretor, ele começa, é aí pensando no ator também, né? Então um set harmônico. Uma equipe. Que tem sido construída, né? Por meio dos talentos e dos afetos, né, que se jogue junto, que você... que você confie. Confiança. Essa é uma palavra super importante. Sim, super importante, né? É, você tem que ter plena confiança na sua equipe, né? Independente de estar em cena ou não, como diretor e como ator, né? Mas nesse caso, dobra.[...] Uma primeira assistência de direção, que tem uma caminhada que tem um olhar sensível para a cena, que não seja só uma, né? Um robô que faz muito bem o seu trabalho, beleza na eficiência, no plano ou no cumprimento do horário, mas que não seja uma pessoa sensível, que você sabe que vai olhar você. De repente, vai chegar. Assim, João, isso não funcionou, acho. Acho. Acho que isso não funcionou. Cara, dá uma olhadinha aqui. O que é que você acha? Né? Se você der uma pausa em vez de falar naquele momento, né? Então acho que é isso. Confiança na equipe toda que você montou para que seja um set que favoreça todo o mundo, inclusive a você como ator. E ter uma primeira assistência de direção e uma preparação de elenco sensíveis ao seu trabalho em cena também, né? (Campos,2023).

Há também uma questão pertinente para se atentar quando você se autodirige, como não há esse outro olhar, você precisa ativamente se direcionar e testar coisas novas.

A última entrevista que fiz foi com a Roberta Rangel que é atriz e diretora, mas ainda não se aventurou na autodireção em um curta metragem de ficção. Ela diz que se questiona sobre a autodireção, pois acredita que são atividades muito opostas e fica imaginando que vai acabar fazendo as duas atividades mal, porque não vai estar focada nem em um, nem no outro. No entanto, ela mudou sua percepção quando viu Gregório Benevides, ator de Brasília, em um solo teatral, onde ele escreve, atua, canta e se dirige. Então ela começou a cogitar essa possibilidade:

Sempre tive vontade, o jeito de expressar minha criatividade era através desses vídeos experimentais que eu faço, sabe? Então acabava me colocando na frente da câmera, sem ninguém me dirigir. Tenho vários vídeos que às vezes divulgo e envio para festivais, outros guardo pra mim, mas confesso que, às vezes, é complicado. É um auto direcionamento, né? Porque, sinceramente, sou uma atriz que gosta de direcionamento, de receber instruções, sabe? Gosto de tentar seguir o que me pedem, trago minhas propostas, mas assumir totalmente esse papel de direção, confesso que é um pouco confuso para mim. Não sei se consegue captar essa sensação, mas às vezes me sinto meio perdida (Rangel, 2023).

A perspectiva que Rangel trouxe durante nossa conversa é, talvez, uma das minhas inquietações. Senti falta de um olhar externo que pudesse me desafiar a oferecer algo diferente do que estava apresentando. Talvez, pela minha falta de auto-observação como

atriz, não dediquei a devida atenção para me instigar e explorar ainda mais possibilidades. Acredito que isso está relacionado à minha abordagem em outros processos.

Refletindo sobre isso após a nossa conversa, pude perceber que, ao longo deste ano de 2023, participei de três peças distintas, assumindo diferentes abordagens de acordo com as propostas da direção. Quando a direção era menos diretiva, mais passiva, especialmente em elencos numerosos, percebo que minha atuação seguia uma linha mais previsível, sem explorar plenamente as nuances possíveis. Em contrapartida, em um processo no qual a diretora constantemente buscava abordagens diferentes, com foco em exercícios para soltar o ator em cena, experimentei um notável crescimento de nuances e possibilidades a cada ensaio.

Essa reflexão evidencia um pouco do meu processo como atriz em resposta à direção que me é ofertada. Fica claro que a abordagem do diretor desempenha um papel crucial na minha capacidade de explorar e aprimorar meu desempenho, revelando a interdependência entre minha atuação e o estilo de direção envolvido no processo criativo. Logo, isso é um norte para pensar o meu modo de dirigir tanto outros atores como a mim mesma.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Após a realização dessa pesquisa, ficou evidente que a literatura acadêmica sobre a autodireção no cinema é escassa, praticamente nula, revelando-se possivelmente um campo de pesquisa frutífero para futuras investigações. Essa falta de material bibliográfico e de experimentações documentadas nesta área me faz querer investigar mais a fundo, observar os desafios e dinâmicas realizadas por essas pessoas que atuam e dirigem simultaneamente. Penso que ao observar na prática o trabalho desses atores-diretores, será possível obter aprendizados significativos para a melhor compreensão desse processo, isso pode ser um ganho.

Mesmo identificando uma fragilidade na pesquisa com a falta de teóricos especializados, considero que foram encontrados pontos relevantes para orientar práticas futuras de autodireção no cinema, alcançando um dos grandes objetivos dessa pesquisa: Encontrar ferramentas e formas para auxiliar a atriz-diretora em um próximo filme.

Primeiramente, observei a necessidade de um tempo de preparação extenso tanto para a direção, que gerencia uma grande parte técnica e artística do filme, quanto para a atriz, garantindo que seu papel de intérprete não seja subestimado ou negligenciado. Aproveitar o conhecimento prévio da narrativa, dos planos e do tom desejado na direção em benefício da construção do personagem é importante.

Dentro deste tempo de preparação, que deve ser incluído na ordem do dia e plano de filmagem, está incluso os ensaios para cada plano. Nestes ensaios, uma forma de auxílio à diretora-atriz é designar um *stand-in* para ocupar seu lugar em cena e observar toda a *mise-en-scène* acontecendo, para que como diretor consiga visualizar tudo e quando entrar em cena já estar consciente e tranquila em relação às questões técnicas dos outros departamentos e apenas entregar-se ao jogo entre os atores.

Outro aspecto crucial nessa preparação é estabelecer uma troca substancial com o assistente de direção, proporcionando a ele um entendimento abrangente da situação e fazer um acordo desde o início sobre essa posição mais criativa que ele irá assumir. Dessa forma, a diretora-atriz pode confiar a ele a responsabilidade de conduzir o set em determinados momentos. Em outras palavras, em situações em que a atriz precisa concentrar-se no camarim junto aos outros atores, ela pode fazê-lo com a certeza de que o assistente de direção está plenamente ciente de sua visão criativa e artística, não se limitando apenas a aspectos técnicos e funções de produção e gerenciamento do set de filmagem. Para a atriz-diretora, ter

um período adequado de concentração, sem ser sobrecarregada por informações tipicamente associadas à direção, e contar com a proteção desse assistente de direção em quem confia, pode ser uma estratégia eficaz, como apontado por alguns dos entrevistados.

A partir da leitura de alguns autores e de uma auto reflexão, acredito que o exercício da autodireção, no qual o ator pratica a autonomia, a criatividade e amplia sua compreensão sobre seu ofício, indo além de seu personagem, pode ser frutífero e representar um caminho significativo para o crescimento artístico. Reconhecendo essa capacidade e buscando equilíbrio entre atuação e autodireção, a atriz pode não apenas contribuir de forma significativa para a construção de suas performances, mas também influenciar positivamente o resultado final, independentemente do contexto teatral ou cinematográfico.

Creio que os atores, de maneira geral, obtêm grande proveito ao se envolverem em um processo de preparação de experimentação, explorando novos lugares, nuances para escapar da sua zona de conforto da atuação. No entanto, essa prática se torna ainda mais necessária quando se faz uma autodireção, uma vez que não há ali um olhar externo. Além disso, considero fundamental documentar todo esse processo experimental. Quando a pessoa que se autodirige tem a oportunidade de se observar, há uma aprendizagem significativa, possibilitando aprimorar e modular sua performance de maneira mais consciente, facilitando esse processo quando estiver em um set de filmagem. Considerando essa autonomia, é crucial que a diretora-atriz compreenda o tempo da cena na qual está envolvida, e para garantir uma coordenação eficaz, é sugerido que ela assuma a responsabilidade pelo corte da cena, em vez de delegar essa tarefa ao assistente de direção.

Destaca-se, ainda, a importância da experiência e do tempo dedicado à profissão de atriz/ator, de forma geral, mas principalmente no cinema. A familiaridade com diferentes formas de interpretação oferece uma base sólida, proporcionando segurança e técnica para criar e sustentar personagens, além de lidar com a alternância entre os papéis de intérprete e diretora. No entanto, a partir das entrevistas realizadas, foi possível constatar que mesmo para atores experientes, contar com um olhar externo, uma presença especializada na equipe focada na interpretação da diretora-atriz, parece ser essencial para auxiliar na autodireção.

Então, como um segundo ponto importante, é a necessidade desse profissional no set. Essa figura não se configura como um diretor no sentido convencional, já que o diretor detém uma visão abrangente do filme, incluindo aspectos como plano, luz e tom. O que se torna essencial é ter alguém com um olhar específico para a atuação da diretora-atriz, alguém que possa prestar atenção aos detalhes da interpretação e que esteja na mesma página que a diretora, pois não pode ser uma pessoa que vá atrapalhar ou criar confusão na cabeça da

diretora em set. Por isso a importância deste profissional estar presente desde a preparação do filme e não apenas no dia do set.

Esse papel pode ser desempenhado por um preparador de elenco, um coach de atuação, um parceiro de trabalho em que há confiança (como foi o caso de Bruno Torres em seu filme) ou um assistente de direção dedicado exclusivamente a esse aspecto. Para isso, é necessário ter outro assistente de direção focado nas questões mais técnicas, seguindo o plano de filmagem e organizando o set. A colaboração com esse terceiro olhar contribui para uma avaliação objetiva da performance, enriquecendo o processo de aprimoramento.

A co-direção também é uma opção para quem quer se auto dirigir, pois é uma forma de dividir o trabalho e separar funções, como no caso de Dandara Ferreira. Ela, que atuou no filme, ficou responsável pelas funções mais criativas e pela comunicação direta com o elenco, enquanto a outra diretora concentrou-se na parte técnica, manejo de set, avaliação dos planos e comunicação com os outros chefes de equipe.

Em terceiro lugar, considero relevante destacar a confiança do diretor em tratar a si mesmo como um outro ator. Neste contexto, é importante destacar que, se necessário, a realização de mais ensaios ou a captação de mais takes não deve ser motivo de preocupação do diretor, nem de julgamentos externos. Para evitar estresse relacionado ao tempo de filmagem, é essencial incluir, desde a pré-produção, um tempo adequado para a revisão de cada tomada, evitando que a autodireção se torne um obstáculo no set. Isso reduz a pressão associada a esse aspecto específico, permitindo uma execução mais fluida do processo cinematográfico.

Acredito que esses pontos citados já oferecem alguma orientação para a prática da autodireção no cinema, especialmente em um contexto de filme com orçamento disponível, onde a contratação de um profissional específico para essa função é viável. Enquanto o preparador de elenco é mais comum nas produções, visto que seu trabalho se estende a todo o elenco, a presença de um coach ou de um assistente de direção adicional, focado na interpretação da pessoa que se autodirige, é menos comum. O tempo dedicado à pré-produção e aos ensaios mais extensos impacta diretamente no orçamento do filme, uma vez que envolve o pagamento de diárias por uma ou mais semanas. No entanto, é crucial considerar essa particularidade no processo de autodireção, reconhecendo que a preparação adicional é uma necessidade inerente a esse tipo de trabalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AIC CINEMA. Teste de Bechdel (Bechdel Test) – O que é e para que serve? São Paulo, 2018. Disponível em <https://www.aicinema.com.br/teste-de-bechdel-bechdel-test-o-que-e-e-para-que-serve/>. Acesso em 20/05/2023.

AUMONT, Jacques; MARIE, Michel. Dicionário teórico e crítico de cinema. Campinas, SP: Papirus, 2003.

BARBOSA, Janyelson Firmino Fernandes. "A vida é sonho": o ator compositor e a autodireção. 2021. 41 f. TCC (Licenciatura em Teatro) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

BRASIL, Canal. "O Palhaço" foi o papel da vida de Selton Mello? | O Papel da Vida, 2021. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=p76tLYsPp88>. Acesso em 19.04.23.

CARTA CAMPINAS. Prêt-à-Porter Novos Experimentos' estreia no Espaço CPT e fecha ciclo de pensamentos e estudos feitos por Antunes Filho. Colaborativo Carta, SP, 2022. Disponível em <https://cartacampinas.com.br/2022/05/pret-a-porter-novos-experimentos-estreia-no-espaco-cpt-e-fecha-ciclo>. Acesso em 20/11/2023.

CHANEY, Jen. Elisabeth Moss on Tackling The Handmaid's Tale Season 4 From Both Sides of the Camera. Vulture, 2021. Disponível em <https://www.vulture.com/article/elisabeth-moss-handmaids-tale-season-4-directing-finale-interview.html>. Acesso em 25/04/2023.

EQUIPE EDITORIAL. 12 funções com nome estranho na produção de cinema. Arte Ref, 2020. Disponível em <https://arteref.com/cinema/12-funcoes-com-nome-estranho-dentro-uma-producao-de-cinema-explicados/> Acesso em 20/11/2023.

ESTADOS DE MINAS. Câncer: 70% das mulheres em tratamento são abandonadas por parceiro, 2023. Disponível em https://www.em.com.br/app/noticia/saude-e-bem-viver/2023/04/26/interna_bem_viver,1486316/cancer-70-das-mulheres-em-tratamento-sao-abandonadas-por-parceiro.shtml>

FERRACINI, R. ; FEITOSA, C. Ensaios de Atuação. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2013.

GERBASE. C. Cinema: Direção de Atores. 3a. Edição. Porto Alegre, RS: Artes e Ofícios, 2010.

GREVE, S.T. O ator do teatro ao cinema; um estudo sobre apropriações. 2017. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo. Disponível em <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-06022018-100232/publico/SabrinaTozattiGreve.pdf>>. Acesso em 25.10.2023.

HOLANDA, George Rocha. A autodireção como experiência criativa do ator. 2019. 143 f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

JATAHY, Christiane et al. Fronteiras Invisíveis: Diálogos para a Criação de A Floresta que Anda. Rio de Janeiro: Ed. Cobogó, 2017.

JENNIFER VINEYARD. Elisabeth Moss Wanted to Direct. 'The Handmaid's Tale' Was Her Chance. New York Times, NY, 2021. Disponível em <<https://www.nytimes.com/2021/06/09/arts/television/elisabeth-moss-the-handmaids-tale.html>>. Acesso em 20/04/2023

KREUTS, Katia. O que é decupagem? Katia Kreutz, 2019. Disponível em <https://www.aicinema.com.br/o-que-e-uma-decupagem/#:~:text=Na%20linguagem%20audio%20visual%2C%20diz%20respeito,como%20as%20cenas%20ser%C3%A3o%20gravadas..> Acesso em 11/08/2023.

LABRIOLA, J.F.R. A linguagem clownesca do cinema de Charles Chaplin. Dissertação de Mestrado em Realização em Cinema e TV, ESAP, Porto, Portugal, 2022.

MAMET, David. Teatro. Tradução de Ana Carolina Mesquita. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

MCKEE, Robert. Story: Substância, Estrutura, Estilo e os Princípios da Escrita de Roteiro. Tradução Chico Marés. Curitiba: Editora Artes e Letras, 2006.

PARKER, Danley. How Elisabeth Moss Found A Second Love Directing The Handmaid's Tale. The Things, 2022. Disponível em <https://www.thethings.com/what-has-elisabeth-moss-directed-the-handmaids-tale/>. Acesso em 25.04.2023.

PREYALE, L. Documentário: Charlie Chaplin & Mack Sennett, 26 minutos, França, Striana Produções, 2000. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=igzFijKIOck>.> Acesso em 10/06/2023.

RABINGER, M., & HURBIS-CHERRIER, M. (2013). Directing: Film Techniques and Aesthetics. Boston: Elsevier, Inc., 2008.

REDAÇÃO. As profissões no Mundo do Cinema. Mundo Vestibular. Disponível em <https://www.mundovestibular.com.br/blog/as-profissoes-no-mundo-do-cinema> Acesso em 20/11/2023.

REPÚBLICA PORTUGUESA. Plano Nacional de Cinema. Glossário. Disponível em <<https://pnc.gov.pt/glossario>>

ROTTEN TOMATOES TV. ‘The Handmaid’s Tale’ Cast Members Choose Sides: Team Nick or Team Luke?, 2021 | Rotten Tomatoes TV. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ZQp85ZNLPMk>. >

APÊNDICES

APÊNDICE 1

Dandara Ferreira - Diretora e atriz no longa-metragem “Gal”

Trechos da Entrevista realizada em 21/09/2023

Carol: Pronto, pronto, pode contar um pouquinho aí da sua experiência? Já começamos.

Dandara: Eu é, comecei no teatro pequena, assim, primeiro na escola. É. Depois, com 7 anos, eu fui fazer curso mesmo de teatro. Fiz por muitos anos da minha vida. É aí. Depois eu, n86a época do vestibular, eu ficava na dúvida, porque ao mesmo tempo eu sou uma pessoa que eu gosto muito de política. Eu ficava na dúvida se eu queria seguir a carreira, né? No teatro não era nem cinema. É como atriz mesmo. Se eu iria prestar cênicas ou se eu iria prestar relações internacionais. Porque também gosto. Pensava em ser diplomata, tinha esse lugar aí, embora vários diplomatas, né? Ou Vinícius de Moraes também é ligado à cultura. É, e aí? Conversando com várias pessoas falando, não! Vai fazer teatro. Depois você pode ser diplomata, não sei o que, não sei o que enfim. Aí na época acabei indo pro lado da atuação, mas eu sempre fui muito apaixonada por cinema. É sempre estudei bastante assim, sempre fui interessada nesse lugar e ao mesmo tempo, eu, quando fui prestar cinema, eu pensava justamente no lugar de atriz também, de pensar, de estudar técnicas, de também me ajudar na questão da atuação. Então, quando eu fui estudar foi nesse lugar. Aí foi mais pra poder desenvolver o meu lugar de atriz. Aí depois eu fui me encantando com o cinema. Eu comecei aí realmente na universidade que eu comecei. É a estudar, conhecer mais sobre o cinema, me conectei com o cinema baiano, de Glauber, é minhas descobertas foram muito na época da faculdade, eu. Fiz FAAP, que é uma boa universidade de cinema, muito mais voltado para a técnica em si do que dessa parte mais acadêmica e conceitual. Assim é, mas eu aproveitava muito o espaço da universidade para isso e sabia que aquele momento da faculdade se era um momento importante de formação, que depois você começa a trabalhar. E aí é difícil. Então eu também tinha o meu lado privilegiado de ter uma família que eu podia naquele momento estudar, entendeu? Pesquisar. Embora comecei a estagiar logo muito cedo. Logo, acho que no meu segundo semestre de faculdade não lembro exatamente, comecei a estagiar, que foi aí realmente que eu aprendi. Foi até engraçado, porque outro dia eu estava também numa dessas conversas. É aí que eu fiz a conexão assim, porque o que é que acontece esse filme agora da GAL? É um projeto antigo, é um projeto de 6 anos, começou através de um convite dela para mim porque eu dirigi uma série documental sobre ela. E aí no ano que eu lancei? É a série, ela me fez esse convite, falou que queria que eu dirigisse esse filme. De outras pessoas procurando, mas ela queria que eu fizesse a gente ali, estabeleceu ela. Gostou do meu trabalho. Estabelecemos uma relação de confiança, de parceria e de amizade. Foi aí que veio, surgiu esse filme agora. Só que o projeto todo o ano parecia que ia acontecer e não acontecia. O projeto é de 2017, estava tudo para a gente filmar 2018 ainda aconteceu 2019, quando chegou de 2019. Falei, cara, eu vou estudar. Porque eu sou uma pessoa ansiosa. Todo ano eu parece que esse projeto vai, não vai. E aí eu resolvi fazer mestrado porque eu também gosto de estudar. E eu vi que entre as minhas possibilidades de de universidades, a USP só ia ter no final do ano. Isso era em abril, quando eu olhei na Bahia, porque eu sou baiana, né? Também não, não, não tinha. Eu vi que a UnB estava com inscrições abertas. Para o meio do ano? Aí eu falei, Ah, vou prestar. Meu pai mora em Brasília. Eu cheguei a falar com um amigo meu que é da academia, ele falou, mas qual é o? Falei, não tem ele aí. Ele deu

risada, falou, bom, acho muito difícil você conseguir. Você não tem projeto, sei lá. Acho que faltava 15 dias. Você não tem orientador, você não tem nada, cara. Eita aí, mas acho impossível. Eu falei, tá bom aí fui, me dediquei e. E aí meu projeto inicial era sobre um estudo comparativo entre a cineasta Agnes Varda e a fotógrafa Vivian Maier. É o que que traz ela, o que que conecta as luzes, o que conecta as luzes que tem, essa coisa do autorreferencial nas suas artes, né? A Agnes Varda no cinema, nos filmes dela ali, que ela também se coloca na frente das câmeras também é outra referência no outro lugar, mas ela está presente, é um corpo presente ali também. Porque querendo ou não, quando a gente está na frente das câmeras, a gente usa máscaras, né? Então também tem uma construção, embora ali ela não era outro personagem, Era Ela, mas é uma. Personagem ali. E também Vivian Mayer, porque é uma fotógrafa que se autorretratava uhum. Acabou que durante o mestrado, eles os meus professores, minha orientadora achou que era um projeto muito amplo para mestrado, que isso aí era um projeto para doutorado, então, o que eu deveria afinar? E eu acabei indo para Vivian Mayer,, mas agora, olhando com um distanciamento esse projeto e pensar no momento que foi feito. Sim, e a questão que a gente já vai entrar lá, a questão de eu ter sido Betânia é muito mais atual. Eu nunca pensei que eu faria Betânia no filme. É, nem pensei que nesse filme eu atuaria, e é meu primeiro longa. É, mas olhando com distanciamento, eu lembro. A minha orientadora sempre falava isso, sempre ficava pensando, falei: "Pô, que que ela tá querendo dizer, né?" Ela sempre falava sobre nosso projeto. Tenho alguma conexão com a nossa vida, alguma coisa? Normalmente quando a gente tem uma pesquisa, alguma coisa, tem um envolvimento com a nossa vida pessoal. Aí eu pensava, eu falava: "Pô, que a Vivian Mayer, qual, qual que é a conexão comigo?" Aí eu pensava que minha mãe é fotógrafa, será que é questão disso, alguma alguma coisa ali que me mal resolvida, minha, com a minha mãe, eu ficava pensando nesse lugar assim, e agora, com distanciamento, o inconsciente talvez era uma forma que eu estava querendo me colocar ali na frente das câmaras, né? Eu estava querendo, porque eu escolhi personagens. Que falam sobre isso? E aí, logo depois, em 2021, foi quando a gente realmente começou. A gente teve uma pandemia, e quando realmente começou o projeto foi. Que foi? Eu fiz teatro No No Vila Velha, Vila Velha, foi o teatro onde Gil, Caetano, Betânia, Gal e Tom Zé começaram com nós, por exemplo, é um. É um teatro até hoje muito importante na Bahia. E eu fiz teatro lá, eu fiz a Chicacarelli, que é uma grande diretora e atriz; o do Vila Velha, que faz a mãe da Gal no filme, Rodrigo Lélis, que faz o Caetano no filme, ele também é do Vila Velha. É um dia no ensaio a gente já tinha todo o elenco, mas saltava. A Betânia? E aí a gente não achava, né? Porque é uma personagem muito específica. Não estou nem falando da aparência física, estou falando questão. Tem um mistério. A Betânia tem um. Tem uma aura ali, que é muito particular, né? E não vinha, não vinha essa Betânia. A gente testou ator, não ator, cantor e não vinha, não tinha ainda. A gente ainda estava na busca. Ela olhou, chegou no ensaio e falou assim, cadê a Bethânia? Aí eu falei, não tem ainda. Aí ela apontou para mim e falou assim. Sim, está aqui. Eu logo na hora assim eu falei, não, chique, eu não vou fazer, eu sou diretora porque na outra, né? Na outra vez que a gente estava juntas, eu estava de atriz junto com ela aí. A Sophie estava perto na hora e falou, gente, como que a gente não percebeu é igual? Aí, minha primeira reação, falei, eu não tenho, eu não vou ter tempo para me dedicar. Como que eu gostaria para uma atriz essa grandeza? Porque, pô, é, é, é direção, é muita coisa, né? Você querendo ou não, você é líder de vários departamentos e um personagem dessa grandeza precisa de estudo, precisa de uma dedicação grande, porque Bethânia? Além de tudo, é uma personagem que está no imaginário das pessoas, é um artista de uma grandeza enorme para a cultura brasileira que está no imaginário de todo o mundo. Então, por mais que eu nunca pensei, nem não estou nem falando de mim, mas para os outros atores, de ser uma mimeuse, né? Desses personagens mais. Ao mesmo tempo, quando você quer quando OOO, espectador quando vai ao cinema assistir ele está indo ali no filme para ver a Betânia, então ele tem essa

expectativa de ver a Bethânia, então eu teria que estudar e ficava preocupada de não ter tempo para essa dedicação. É só que aí começou nos ensaios um dia, outro dia eu ensaiando com a Sophie, aí até que chegou um momento que eu cheguei em casa. Eu falei, cara, eu? Eu. Eu sou baiana, eu conheço essa história profundamente, é, já estou ali. Foi uma coisa orgânica. Eu já me organicamente, eu me inseri e achava que também era uma forma de homenagear essa relação, esse amor entre essas 2 grandes artistas que foi tão importante, né? Elas começaram juntas depois. Cada um a seguir um caminho, mas sempre existiu ali um amor, um respeito, um carinho. Então achava que também, assim como o filme que é, é uma homenagem. Achava que também é uma forma de homenagear, eternizar essa relação delas ali. E aí, no. Partir do momento que eu resumo muito, muito, muito, Bethânia, muito assim, muito mesmo, porque minha conexão era muito mais com gal. Estou falando não conexão artística, não. Eu estou falando de é pessoal, não é? Eu, como já tinha feito de um documentário, já fiquei muito tempo pesquisando. Sobre sobre o universo, gal. Para mim, já estava muito inserido porque eu é muito tempo pesquisando muita coisa, já vi muito, já li muito, então. Eu já sabia da Betânia, não, não tinha essa profundidade. Aí, é, então eu resolvi realmente mergulhar em tudo assim e encarar, já que a gente né, já que estamos indo para a guerra, vamos para a guerra, então vamos, vamos. Estudei muito, muito, muito, muito e ao mesmo tempo que para mim ficou claro, porque assim é isso. É um projeto de muito tempo, é como direção. A gente sabe. Muito o que quer, né? O diretor sabe muito o que quer, tem uma expectativa, embora que tem uma troca muito importante com os atores e com os outros departamentos do filme. Mas você tem na cabeça 11 expectativa do que você, você quer do resultado que você quer e ao mesmo tempo? O ator você tem que ir sem julgamento para esse personagem, porque senão vai ser sempre um olhar externo, né? Óbvio que sempre vai ser porque ali não é a Betânia. Ali é a Dandara fazendo a Betânia. Mas, ao mesmo tempo, quando você vai trabalhar com o personagem, ainda mais esses personagens. É icônicos, né? Você tem que ir totalmente sem julgamento nenhum para o personagem que você está fazendo para poder se aprofundar, para poder você explorar mais esse personagem que contrasta com o olhar do diretor, que o olhar do diretor é um olhar muito mais externo, já com uma expectativa já em mente. Então, eu acho que assim, só um trabalhos opostos mais complementares, também opostos, não são diferentes, mas são complementares também. Que eu acho que. Um ajudou no outro, pra mim, pelo menos a falando. Meu processo acho que me ajudou muito, muito na construção da Bethânia, porque eu também. Tinha na cabeça o mais ou menos o que que eu, né? O que que a expectativa ali do diretor e para a direção também. Eu achei que que agregou muito, porque não só para minha personagem, mas a partir do momento que eu entrei, mergulhei mais nesse universo da Britânia. Eu acho que agregou num projeto e tudo sabes, 11 formação mesmo e das outras relações, porque é isso. O cinema é orgânico, né? Lá, e só um roteiro que. É o que está totalmente descrito ali no roteiro e os atores são os que dão vida. AA esse roteiro, a essa história é meu processo. Assim teve muita ajuda da Amanda Gabriel, que é a preparadora de elenco do filme a gente duramente a preparação. Ficamos numa casa em Cotia, morando mesmo todo mundo, os atores morando lá e Amanda morava lá também, acordando dormindo. Os ensaios eram lá conversando porque a gente queria trazer esse universo de grupo, né? Que essa turma Tropicália tinha embora Betânia? Meu caso específico é Bethânia não participou do movimento. Ela trouxe muito, agregou com muitas informações, com muitas referências, mas ela não participou do do movimento, então também também tinha o meu lado porque. Eu também não ficava lá direto porque eu tinha que cuidar das coisas de direção, então também fazia sentido porque eu estava. Mas eu. Não estava ali porque Bethânia foi a primeira deles que fez sucesso, né? Que era grande, então. Também nesse lugar, aí também tinha um pouco a ver, eu estava ali, mas eu estou. Estava em outra outra parada também, mas essa casa foi muito importante para a questão do do entrosamento entre equipe e era o tempo inteiro vivendo o esse assunto. Vendo

o filme referência que isso fez, que ficassem cada vez mais orgânico nas relações. Ali é, eu sou um tipo de diretora que eu gosto da troca. Para mim é muito importante essa troca com ator, até porque, como tem diretor que não não sabe muito lidar com ator, né, tem diretor, inclusive. Que não dirige ator no cinema que não dirige, né? Que dá, eu não, eu sou o contrário, é o lugar que eu mais gosto ali. É. É justamente de ficar com os atores nesse. O meu, principalmente, era a pessoa que ficava colada ali nos atores. A Amanda estava presente no 7, mas. Eu, a gente só chamava ela em casos específicos, assim, porque às vezes é. Isso chega na hora. Uma cena não está dando uma boa dinâmica no resultado que a gente quer. Aí a gente conversava com a Amanda, porque é tudo muito rápido, né? Então aí ela entrava em campo para conversar com o ator para poder trazer isso, mas. Poucas vezes que eu precisei disso, porque eu acho que AA relação do diretor e ator é muito importante. Essa troca é muito importante. O ator traz muita coisa e o diretor também traz. E entre 1 e o outro acaba dando esse resultado ali. Então, para mim, isso era muito importante. É, mas Amanda, para mim foi importante também, porque era como eu estava, como. Atuando, e eu não queria trazer esse olhar do diretor o tempo inteiro para minha atuação, porque eu achava que poderia me podar em muitas coisas que eu queria criar, então era muito na. Eu IA muito na Amanda, na orientação dela para poder me ajudar. Os caminhos ali na. Eu na minha, nas minhas cenas eu, né? Meio que alto, me dirigi. É porque é isso. Eu sabia os 2 lados até era até 1 hora. Eu tive que me desligar porque eu falava, não, agora faz assim, mas ao mesmo tempo ali eu estava. Eu falava para o fotógrafo. Não. Agora vem daqui a eu aí às vezes. Me ligar? Não, não hoje. Aqui eu estou como a atriz não dá para eu ficar aqui com a cabeça também. Pensando em posicionamento de Câmera, mas eu logo entendi, me desliguei porque se não você não se concentra, né? Mas era Amanda que eu me recorri. Eu fazia uma cena, depois IA lá falar e aí, isso funcionou. Não funcionou. Isso para mim foi muito importante. Essa troca com ela assim me deu uma segurança maior.

Carol: Ótimo. É, era uma das minhas dúvidas, assim, em relação a isso como atriz, a quem recorrer ali na hora do set? Porque é tanta coisa acontecendo, né? Como é que você tem esse retorno no sentido de que está funcionando, né? O que você está propondo como atriz? Porque como você está dirigindo ao mesmo tempo, é muito difícil você voltar lá e ficar revendo os takes. Não tem como, né? Foi o que aconteceu comigo, eu senti necessidade de ter alguém para além da assistência à direção, por exemplo, para me ajudar, porque a assistência de direção estava ligada num lugar,...

Dandara: É, a assistente direção está em um outro lugar mais técnico.

Carol: Isso, mais de vigilante do tempo e tem que cumprir. E aí eu senti falta porque eu não tive uma preparadora de elenco, então esse aí já é um ponto que eu acho que seria muito importante levar em consideração quando você quer se auto dirigir, ter um preparador de elenco. Isso foi uma conversa no início de todo o processo. E acabou que por conta de dinheiro, né? Orçamento? Não, não, não tinha previsto e tal e acabou ficando sem, só que eu vejo como uma falta muito grande. E você trazendo isso agora, me mostra como era realmente importante, porque eu acho que ter esse outro olhar, né? Tipo assim, gente, eu acho que não estou conseguindo exprimir o que eu queria nessa cena. Me ajuda aqui rapidão, né? Porque precisa também ser de uma pessoa que já entende sobre.

Dandara: Não, e é bom isso. Uma pessoa que já está conectada no projeto de vez, não dá para ser preparador de elenco que entre já no final já. Filmagem que é isso? O ator é humano, tem dias ali que você rende muito, tem dia que né, por mais que você tente, às vezes, fatores

externos influenciam ali na sua atuação. E aí esse preparador já sabe mais ou menos, já te conhece, já sabe todo o processo, sabe onde você pode extrair mais, sabe aonde está, então porque é isso, não dá tempo ali no set não dá, ali já tem que ser dinâmico, então o preparador já sabe pontualmente onde deve ir, como deve ir o processo da Amanda foi muito gostoso assim. É, é um. Foi um processo muito livre. Ela não vai fazer você decorar texto, ela, ao contrário, parte do princípio que, como ela, pode te ajudar com o seu melhor, então ela deixa de uma forma que quando você vê já tá tá tudo muito introduzido assim, você vai, você vai, né? De uma forma ali já muito livre, muito orgânica, ali No No, no que você está fazendo, porque? Já está introduzido, assim ela não trabalha. Cena Senna, texto, a gente mal trabalha texto. Assim, o texto, ela faz alguns exercícios que traz o texto. É, então vai, você vai ficando muito natural para você. Para mim foi muito bom nisso, porque é isso, eu, eu, eu estou. É há muitos anos, né? Só na frente das câmeras e aí ficava ali, insegura. A questão disso, putz, tem que decorar texto, tem que não sei o que e, pá, pá, pá e o que ela me ajudou foi nisso cara, primeiro que você sabe essa história profundamente? Entenda quais são as situações que você está fazendo eu acho que você vai saber e, assim como eu realmente eu estudei muito. E boa parte eu já sabia, eu já sabia até coisas que Bethânia falaria, entendeu? Eu trouxe coisa, eu mudei texto, justamente não tem uma cena específica lá que é uma cena de gal e Bethânia na varanda que eu praticamente mudei o texto do roteiro, porque. Eu. Eu. Prestei tanta atenção nas entrevistas que ela dava. Eu já sabia, tipo, tipo de resposta que ela dava tipo de palavra. Ela usava. Então eu mudei bastante, então ela me ajudava nesse lugar, falou. Cara, não decora texto, entende a situação e. Estuda sua personagem, pensa como que a sua personagem falaria ali. Como ela, né? É se portaria nesse ambiente, nessa. Nessa cena, e aí eu fui nisso assim que pra mim foi muito importante.

Carol: Diria que essa preparação, então essa parte prévia, né? Seria você estaria, você está dirigindo, mas você entrou nesse lugar com a preparação de elenco e tinham esses textos ou esses, são exercícios que eram muito mais voltados a quem é essa personagem? Construção de personagem para além do texto. E aí, esses exercícios eram aplicados a todo o elenco? Tinha alguma coisa específica em relação a você apenas?

Dandara: Não, não. Não, todo elenco junto. Ela fazia... Como que ela fez primeiro, né? Como foi a construção dela? Primeiro, ela fazia uma coisa mais de grupo, porque ela achava que era importante, porque a gente está falando ali. O recorte do filme. É justamente o grupo. Era ali o período da Tropicália. Tropicália é um grupo, eles eram amigos e também um grupo ali de de é comunicadores, né? Que estavam ali artistas, comunicadores que estavam no mesmo barco. Então a gente foi... ela que criou esse universo, cada um trazendo seus elementos, os seus personagens, mais mais exercícios grupais assim, e depois ela ia trabalhando grupinhos que tinham cenas, quem se relacionava, então aí pegava, fazia uma brincadeira de uma cena de 3. Dessas 3 pessoas que estão numa cena, depois cena, né? De 2. E aí depois mais pro pessoal, foi quando a gente começou a entrar nas cenas do filme mesmo aí a gente fazia uma coisa muito legal, como se fosse um passadão, que aí todo mundo, todo mundo assistia tudo e aí a gente IA fazendo as cenas do roteiro, as pessoas entrando, iam saindo e aí meio que você ia brincando, mas nenhum momento todo mundo ali sentado. “Vamos aqui trabalhar textos, fazer leitura de texto.” A gente praticamente nesse filme a gente não fez leitura de mesa. Teve uma leitura de roteiro só na apresentação, uhum. Depois não era assim, era muito mais corpo, porque eu acho que também tem uma memória corporal que é importante para trazer também na hora que a gente vai ali atuar, que ajuda muito, porque senão se a gente fica muito aqui no racional, quando a gente fica só nas palavras. Então a gente trabalhava muito o corpo, porque o corpo também ajuda a trazer esse texto,

ajuda a trazer essas cenas. Então a gente trabalhava, era muito corpo, corpo, corpo, corpo, exercícios através do corpo. Então foi foi, foi dessa forma.

Carol: Bem interessante. Isso porque esse trabalho voltado mais para o corpo, a gente vê muito no teatro, né? Já no cinema, nas minhas experiências, assim como, porque eu já também fiz muita assistência à direção. E continuidade, né? E às vezes que eu acompanhei alguns trabalhos ainda, esse trabalho da da de mesa, né?

Carol: Bem interessante. Uma dúvida é como você fazia para se entregar ali e relevar questões da direção, problemas de produção... para mim, por exemplo, era muito complicado simplesmente esquecer e conseguir, assim, me desligar, e pensar agora eu tenho que focar na atriz e trazer essa emoção, esse objetivo... sendo que a diretora de foto estava esperando um aval meu sobre o plano, por exemplo. Como é que foi isso, para você conseguir fazer essas. Tirar o chapéu de atriz, trocar, né? Como é que foi isso?

Dandara: Essa parte aí, mais técnica, essa decupagem, tudo já tinha sido muito feita na pré-filmagem, muito já bem estabelecida. A gente foi visitar as locações, aí depois a gente fez visita técnica, tudo assim já pensando: “ó a Câmara vai estar aqui” A gente já tinha uma linguagem ali muito bem estabelecida que é sempre, sempre um plano mais aberto e uma câmera mais aberta. Depois, uma câmera fechada em um personagem, depois no outro personagem e aí, sempre tinha uma coisa que a gente brincava, que a câmera do Pedrinho, que era o nome do fotógrafo, que era uma Câmara mais solta. É uma linguagem que eu gosto muito mas não dá para segurar um filme inteiro só numa câmera mais solta, né? Ainda mais um filme mais comercial, então precisava ter uma câmera ali mais estabilizada. Mas então isso já estava muito, muito definido. E nessa visita técnica também já estava ali, e era atriz e diretora, então já definia a marcação. “Elas entram aqui, vão entrar aqui aí a Bethânia entra exatamente aqui a Gal ali”. Isso também era bom porque também eu já ia fazendo a marcação que para mim acabou sendo um ganho a mais do que os outros atores nesse lugar, porque eu já sabia exatamente porque os atores sabem ali na hora do set, praticamente, “ó, você vai entrar aqui, você vai fazer isso?” Eu já sabia tudo. Eu já tinha a noção inteira meio que mapeada a cena na minha cabeça. É, então isso foi muito importante. Antes dessa visita técnica, essa decupagem, porque já estava tudo meio que combinado assim.

Carol: Certo, então vocês conseguiram nessas visitas técnicas bater essa decupagem de todas as cenas sempre assim, antes da produção, tudo se conseguiu passar.

Dandara: Com, todas as locações. Todas as locações a gente foi e fotografava. O fotógrafo também fotografava também, mais ou menos o que estava sendo pensado. A gente tinha tudo isso já bem organizado, muito bem organizado. Por sinal, quando a gente chegava lá era já estava tudo muito, muito na cabeça.

Carol: Já ia mais naturalmente, né? No meu filme, tivemos visitas de locação e a diretora de foto e diretora de arte estavam junto e conseguimos passar algumas cenas, porém outras não. Acabou que algumas locações que tínhamos definido, caíram e mudamos, e assim, fomos adaptando.

Dandara: É o mais importante é ter os chefes de equipe visitando. A arte também, que já sabia quando a gente chegava, também já falava, ó, aqui. É muito importante que tem uma

revista ou aqui porque vai ter 1 hora que fulano vai levantar e pegar uma revista. O cara do som também já sabia exatamente o que fazer.

Carol: Travou para o.

Dandara: Está me ouvindo? Acho que agora voltou.

Carol: Ai, agora parou em revista.

Dandara: Então, havia a questão dos outros chefes de equipe também, porque, por exemplo, o cara do som já ouvia tudo o que a gente estava falando. Ele já sabia: "Essa cena começa assim, fulano vai entrar aqui, tem 3 pessoas aqui", então eu já estou sabendo, então tenho que me posicionar. Todo mundo já sabia, não só a equipe de foto, mas as outras. Os chefes das outras equipes também estavam presentes e já sabiam como se daria a cena, quantas pessoas tinham, onde entra, onde sai, o que estariam fazendo ali, qual era a ação. Isso é muito importante, ajuda sim, muito, muito, muito, muito, muito na hora, porque sempre aparece coisa nova, né?

Carol: Hum, Hum.

Carol.: É em relação a problemas ali na hora? Por exemplo:. "Ah, tá atrasado o set e geralmente assistência da direção vem direto para a direção fazer isso, só que você já está entrando ali na ação que você vai entrar." Em cena, você tinha algum? Tinha, então é isso que eu queria saber, como é que era, qual era a sua posição em relação a isso, né?

Dandara: Tiveram dois dias que fiz as minhas diárias que as diárias foram apertadas. As minhas cenas, por exemplo, foram muito rápidas porque precisava cumprir a ordem do dia. Se não ia dar problema depois pra gente, então, mas eu nem queria saber disso, eu nem me liguei totalmente. Fiquei no camarim, fiquei com os atores, botava um som, queria ouvir Bethânia. Nesse dia, eu não, literalmente, era assistente em direção que iria resolver, porque, senão, aí trava.

Carol: É? Pois é, foi o que eu senti muito em relação ao meu processo. Fiquei achando que procurando soluções para conseguir estar em um estado mais tranquilo e favorável para entrar em cena. Aí pensei, talvez uma assistência em direção que está voltada para essa parte mais artística, e outras para a produção, que é algo que a direção precisa cuidar. Pensei nisso como uma possível solução, né? Você teve co-direção ou foi só você nesse filme?

Dandara: Foi co-direção. Foi mais assim eu com o elenco, essas coisas eram mais comigo.

Carol: Ah, tá. Porque também uma co-direção facilitaria nesse sentido, né? Tipo, esses problemas que surgem

Palestrante: Ah, sim, essas questões de produção eram mais com ela. Eu cuidava mais da parte artística e, nessas coisas de produção, era mais ela que cuidava. Até porque é engraçado, ela veio da produção e eu vim do teatro, cada um meio que nos seus lugares, assim se ocupava. Eu não nas minhas cenas eu não recorri muito a ela, minha segurança estava mais na preparadora, eu me sentia mais segura, até porque eu sabia que ali ela estava muito na

diretora, na parte técnica, sim, e para mim, naquele momento, eu queria saber justamente mais da parte artística da minha atuação ali.

Carol: É perfeito, era uma das coisas que eu tinha pensado. Eu acho que fazer uma co-direção com alguém que cuide da produção e aceitar esse feedback da assistência de produção, pá, pá, pá, para receber aquilo e blindar, né? Nós que estamos atuando e dirigindo é uma solução boa, porque eu acho que realmente trava total entrar ali em ação. Aí, tipo, você tem que fazer em 3 takes no máximo, se não você vai perder essa cena. Tipo, muito difícil de.

Dandara: Eu percebia. Eu sou uma pessoa ligada e eu estava vendo que estava, até porque eu tinha todo o plano de filmagem. Eu sabia tudo. Eu estava vendo que estava demorando muito, mas eu nem quis saber. Não chamei assistente de direção para perguntar. Eu vi tanto que uma das minhas cenas. Era uma cena difícil, porque a primeira, a primeira diária era muita gente numa sala, num ambiente. Era uma cena complicada ali. Eu vi e a gente teve que fazer muito rápido, muito rápido, porque acho que era a última cena do dia. Tinha que cortar a câmera, não sei que horas, e tinha que fazer funcionar. Então ali eu me concentrei muito também para entregar, porque também se eu não entregasse, teria que repetir e aí, atrasar mais ainda. Não queria saber. Eu me concentrei assim, 100%. Era o dia que eu lembro no meu primeiro dia de diária, eu falei, foi até bom, foi quase uma folga, né? Óbvio que não é folga, mas, uma folga ali no meio. Porque aí eu estava filmando numa praia, aí eu acordei, aí eu vi assim, todo mundo acordou e aqui a minha cena só ia ser no final do dia. Era às 5:00 da tarde. Eu ia entrar no porque, como eu coloquei uma prótese, precisava de 3 horas a maquiagem, aí fiquei ouvindo música. Totalmente mergulhar no universo Betânia assim, para não ficar preocupada, foi assim, um dia que eu tirei ali no meio da loucura, né? De filmagem para poder me desligar um pouco e me concentrar na minha personagem. Então foi assim, tirei meu dia. É, tomei café da manhã e eu só via passando assim eles que a gente estava filmando no hotel, no que a gente estava hospedado, aí eu só via passando a equipe, não sei o que. Aí eu fui no meu quarto, passei o dia assim de biquíni, ia tomar meu banho. Falei, cara, hoje é meu dia, meu dia de princesa.

Carol :Boa coisa boa é importante, né? Para poder conseguir. Criar esse clima e e entrar nesse lugar, né? Do da atuação que ela pede, né? Que realmente não tem como a gente enganar e a gente vai exprimir o que tem ali na tela, né? Então, assim, é o que a gente consegue proporcionar e se a gente está com a cabeça com outras coisas, não te jeito. É exatamente. É esse era um dos pontos assim, né? Eu acho principais assim, quais é, quais as soluções possíveis? Para a gente conseguir bem. Separar bem, né? Esse lugar da diretora e da atriz para que não atrapalhe a interpretação, né? Então seria, eu acho que o que você me trouxe aí, que eu acho que são respostas bem interessantes, é justamente ter essa preparadora de elenco que está com a gente lá atrás. Já na preparação de elenco, na pré-produção, nos ensaios onde ela já tá a par, né? Assim, caso não haja uma codireção, né? Uma codireção também seria um outro lugar ali pra explorar isso de uma forma mais interessante assim eu acho, né, porque aí é uma é um trabalho que é feito também junto e tá sendo um diretor também, né? Então, porque o diretor também tem que lidar, né? Com essas questões difíceis do set.

Dandara: Parte que do diretor é isso, infelizmente. É resolver, e agora vai cair. Está atrasado. Qual cena que tem que cair? Qual cena fica, o que que enxuga, o que que não tem essas coisas, infelizmente, e que acontece muito. O diretor tem que lidar, não é só a parte criativa, não.

Carol: E você consegue dizer assim, se houve uma técnica, uma abordagem que você usou assim, de fato pra isso. Você já falou um pouquinho dessa preparação, né? Que eu acho que já é uma abordagem pensar nessa preparação voltada para o corpo, Menos texto, menos cabeça e mais corpo, e mais e menos preso às falas, né? Porque eu acho que isso te dá uma bagagem ali como personagem para lidar com até mesmo improvisos, né? Pensando mais especificamente em você também dirigindo os outros, os outros atores, né? E você mesma, você consegue dizer se, conscientemente, você usou alguma técnica, alguma abordagem específica?

Dandara: Não. A técnica foi mais por aí também, uma coisa mais ligada a Stanislavski, assim também, que foi que isso já vem de uma bagagem dos meus estudos lá atrás é que também traz essa questão do corporal, né? É não tão a gente ficar no texto, tem a questão, então isso foi mrio vindo naturalmente, de toda técnica, conhecimento ali, desses meus diversos anos de estudo, de preparação.

Carol Resende: No teatro, né? Certo, é maravilha. E aí pensando assim agora, olhando para trás assim, quais seriam realmente os pontos mais fortes dessa sua experiência para você como atriz e como diretora. E quais pontos você acha que poderia melhorar e que foram desafios grandes, que talvez você sinta que, numa próxima experiência, o que você faria diferente, que que você pensou sobre essas questões?

Dandara: O que eu gostaria, né? É, se eu tivesse um tempo maior de preparação, porque todos os outros atores tiveram um tempo muito maior para se preparar. É então para mim, eu entrei depois e ao mesmo tempo eu estava ali também com uma sobrecarga ali da questão da direção. Então isso para mim foi um pouquinho desafiador. Assim, poder saber dosar o tempo, sabe porque eu gostaria? Se eu pudesse ter um pouco mais de tempo para eu poder me dedicar a essa personagem. Se eu soubesse antes eu teria me preparado. Assim como os outros atores tiveram esse tempo. Eu acho que para mim isso seria muito importante. É porque aí é um trabalho que é estéreo, entendeu? É um trabalho que a gente realmente precisa se dedicar. Não é assim de uma hora para outra que. Que acontece então? Isso para mim é muito sagrado. Eu gostaria muito de ter tido esse um tempo maior. Deu tudo bem, deu tudo certo, foi maravilhoso. É. Mas acho que é importante ter um tempo maior de preparação. Eu... eu ficaria assim, me sentiria mais confortável. Mas acho que para mim foi muito bom, até porque é essa história. Para mim é uma, é uma história. Que está muito imensa na minha vida, não é? Eu sou muito apaixonada por esse universo da Tropicália. Isso tudo isso há muito tempo eu gosto. Eu conheço as pessoas. Eu nasci na Bahia, é. Querendo ou não, tive privilégio ali de minha família ser muito ligada à família do Gil. Eu cresci com os filhos dele, então pra mim assim é. Foi um privilégio enorme fazer esse filme, não só questão da direção, né? Mas a questão também. De também estar ali atuando a Bethânia também, né? Porque é um filme. Cinema tem questão de eternizar as histórias. Não que eles precisem, né? Porque? São enormes. Eles são eternos, mas. É me colocar neste lugar, fazer parte dessa história também, de alguma forma. Então, para mim, nesse caso, pontualmente desse filme, o para mim foi bom nesse lugar aí de me sentir pertencente fazendo parte dessa história e. Acho que me agregou também na parte da direção dessas coisas que eu falei, eu acho que me é. Foi um ganho para mim como diretora, à parte que eu estudei ali também essa personagem. Eu entendi um pouco mais, porque eu a gente, a gal é protagonista, é um filme da gal, então a gente acaba. Ficando no universo dela, é. E eu também já tinha toda uma bagagem anterior do documentário. Mas são importantes também entender um pouco dessa outra personagem que também está super conectada essa toda essa história toda. Ela tem importância muito grande central nessa história. Então, para mim, acho que foi um ganho também ali como

diretora para entender essas relações, entender ali também essas outras conexões. Ali na parte de diretora, mesmo, na hora que você. Vai, porque eu sou. Eu sou meu lance, é, é, é direção de ator, é o que eu gosto. Para mim é importante. Eu não sou uma diretora de muita demarcação, ao contrário, eu. Eu, eu gosto de falar a cena de de apresentar qual que vai ser a cena, mas eu espero que o ator traga essa troca, que ele ocupa-lhe os espaços que ele também não sou, apegado a texto, por isso que até também veio essa preparação corporal mesmo.

Você, estando ali em cena, estava como atriz e como essa diretora artística. Você também estava ligada ao que eles estavam fazendo na hora, certo? Então, como você mesmo comentou, na pré-produção, você tinha tido a chance de poder ver o lugar onde você entraria; tudo isso, né? Só que os outros atores mesmo só tiveram acesso a isso na filmagem, mesmo que geralmente seja o mais comum. Certo, e ali você, dirigindo eles, né? Qual seria a principal diferença para você em relação a essa direção pontual em relação aos outros atores e a direção em relação a você? E é também perceber se aquilo ali está funcionando ou não para o que você estava esperando, entendeu como expectativa? Assim, porque é aquilo, a gente não poderia voltar e ficar vendo, é? O tempo não permite no set, né? De ficar revisitando e vendo aquele todo o take. Então como é que você sentia que estava funcionando? Se você estava dentro da cena, como é que era para você ver isso como diretora também, já que também estava como atriz, né?

Dandara: Era mais intuitiva. Essa questão aí de eu perceber não tanto, na minha percepção ali não estava muito no lugar de diretora para saber se essa cena estava funcionando tecnicamente. Isso não estava muito conectado, mas quando você está em cena, se você está presente, você sabe se a cena está funcionando ou não, que você tem uma troca ali com o ator, né? Eu não estava ali sozinha, não estava fazendo um monólogo. Eu tinha a troca, então você sente se essa troca está funcionando. Eu ia nesse lugar, eu também, a partir do que eu estava fazendo ali, o que eu estava em cena. A outra atriz vai também me corresponder, vai trazer outras coisas, então isso que eu sentia aí quando sempre, quando a gente ia fazer de novo, às vezes eu percebia que a gente dispersou, foi pra um lugar diferente e a reação do outro também. A gente foi para um outro lugar que não era exatamente aquele lugar que tinha essa expectativa. Bom, eu vou ser mais concreta. Por exemplo, tem essa cena que eu falei que a gente tá na varanda, né? É uma cena em que Bethânia e Gal não se veem há muito tempo. É uma cena que ali a gente não falava muita coisa através das palavras, mas que tinha um subtexto por trás de uma da relação entre elas, então, dependendo da forma ali da troca da gente, esse subtexto levaria para um outro caminho, um outro lugar, que não era o que é o que deveria ir, porque é isso, a partir da nossa troca, da entonação aí que o outro ator vai também à cena como como um todo ia para um outro lugar. Às vezes, parecia que havia uma tensão entre elas, mas que não deveria ter. Era o contrário. Elas estavam sentindo saudades. Elas não se viam há muito. Não se viam há tanto tempo, não se viam há tanto tempo porque amigos, às vezes cada um vai para um caminho, vai se fazendo suas escolhas, mas não significa que não tenham amor, que não tem um carinho, um respeito. Então às vezes o meu lugar de diretora foi aí que é também um lugar de atriz, de perceber que a gente ali estava trocando num lugar que talvez fosse esquisito para a cena, porque não era isso que a gente estava. Não era isso que a cena precisava, entendeu? É? E aí também entra também o lugar de ator. Mas eu sempre pensando na ali, na troca mesmo, no lugar de atriz mesmo. Então, e muito pela intuição, pela troca ali, no meu caso, com a Sophie, com a outra atriz.

Carol Resende: Quando percebia que não estava indo para esse caminho é, você fazia direcionamentos ou apontamentos lá na hora mesmo, por exemplo, entre o take e o pensando tipo, Ah, é mais leve isso aqui?

Dandara: Não exatamente assim, mas eu falava, eu estou achando Sofi que a gente está indo para uma coisa muito tensa, você não achou não? Ela também é, também acho troca mesmo de igual, como 2 atrizes. No momento que eu estava como atriz, eu não dirigia ela nenhum momento, era a troca mesmo. Eu falei, putz, eu achei que a gente está muito tenso aqui. Será que que não? Ela: é, e era mais nesse sentido, mas não de a fazer nenhum tipo de apontamento aí. Assim como a outra diretora, eu não lembro dela fazer, mas aí eu deixaria para outra diretora pontuar assim e falar o que achava.

Carol Resende: É porque eu sinto que há ali também um diferencial, né? Da gente tá tendo uma troca com um parceiro de cena e em um lugar mais horizontal. Quando a gente tá fazendo a auto direção pode ser mais delicado, como uma troca, estamos todos no mesmo barco. E aí, você faria isso de novo, se autodirigir em outro tema completamente diferente que você talvez não tenha tanta bagagem, por exemplo? Porque como você comentou, para Gal, você vem de uma bagagem que você conhecia muito, né? Então assim, eu acho que para a construção do personagem é um facilitador, de certa forma, né? E para ir para um outro lugar, onde você estaria em uma atuação onde você teria que criar do zero isto e também dirigiria você mesma.. Você faria de novo? Certo?

Dandara: Faria, mas eu já sabendo disso.

Carol Resende: Sim, e você provavelmente, então optaria por essas 2 coisas de novo? Ter um preparador de elenco e fazer uma codireção, ou você faria uma direção sozinha? Que que você pensa sobre isso?

Dandara: Faria a direção sozinha,, e aí chamaria um preparador de elenco. E teria um bom assistente de direção.

Carol : Legal. Muito obrigada pela disponibilidade e troca. Achei muito boa a nossa conversa e me deu já um caminho bem legal assim para o TCC e futuros projetos.

Dandara: Espero ter ajudado.

Carol: Demais.

APÊNDICE 2

Bruno Torres - Diretor e ator no longa-metragem “A espera de Liz” Trechos da Entrevista realizada em 17/10/2023

Bruno: Bom, vamos lá, é primeiro de tudo assim, eu sempre soube na minha vida que isso um dia ia acontecer, atuar e dirigir no mesmo filme. Quando eu falei para você que a minha história é um pouco diferente desses diretores que são atores do Brasil, por exemplo. Agora, com “A espera de Liz”, eu fui finalista, né? Na melhor primeira direção do ano. Junto com a Carol Markovits, que ganhou merecidamente. E aí tinha ali também. Tinha mais alguém além de nós 3...Eu estou falando nós 3, porque de 5. Ah, era o Ângelo Defante, então tinha Carol e mais dos 3 dos 5 que foram finalistas, eles eram atores diretores.

Carol: Ah, legal.

Bruno: Porque era eu, Lázaro Ramos, Caio Blat, né? Caio pelo “O debate”, Lázaro Ramos por uma “Medida provisória”, né? E eu por “À Espera de Liz”. A diferença que tem desses atores, e também nisso eu coloco o Selton Mello, o Selton é o que mais chega próximo, mas também o Wagner Moura é que eles eram atores, né? Eles eram atores, inclusive atores consagrados na profissão, no Brasil, principalmente. E aí dirigiram um filme um dia. O Caio Blat não tinha experiência de direção, não tinha experiência de assistência de direção, não tinha dirigido curtas, não vinha do histórico de curtas. O Lázaro também não. O Wagner também não, embora o Wagner seja uma mente criativa, diferente mesmo. Você vê que o Marighela, inclusive pelo ponto de vista de direção, tem um domínio técnico, narrativo, conceitual, e é um filme grande, né? Fica claro que é uma mão muito precisa de direção. Do Wagner, o Selton, ele. Eram consagrados como ator, mas o Selton fez uma trajetória até um pouco de exercício de linguagem. Fazendo alguns curtas, né? Errando os primeiros curtas do Selton, não foram muito bem recebidos assim, em festivais, tá me ouvindo, tá, né? Barulho aí é, mas queira ou não, ele era um ator consagrado que migrou para a direção.

O meu caso é um pouco diferente, porque quando eu estava dando os meus primeiros passos como ator, eu estava dando também os meus primeiros passos como diretor. Por exemplo, eu fiz o meu primeiro filme profissional em 97. Eu comecei como ator, eu tinha 16 anos profissionalmente falando, né? Porque eu já era ator antes, tudo bem, mas aí era ator daquele jeito, né? Ator mirim criança faz uma publicidade ali para um pouco um teatro amador de escola, uma coisa muito pequena. Então não, eu não era. Efetivamente, eu me tornei ator em 97, né? Logo que eu saí desse filme para dominar a linguagem, que a gente não tem uma escola de interpretação no Brasil voltada para o cinema, eu comecei a trabalhar com cinema em outras funções. Então, o cinema, eu fui cara, eu fui continuísta, eu fui plateau, eu fui assistente. Após 7 anos de ser plateau, né? Eu fui terceiro assistente de direção. Depois, segundo assistente de direção, depois primeiro assistente de direção. Claro que nesse início, trabalhando em curta.

E aí, junto com isso, eu fui entrando em grupos de teatro, trabalhando com Hugo Rodas, que foi o meu primeiro trabalho profissional no teatro, né? Na companhia dos sonhos. E fazendo pequenas participações. Às vezes surgiu um personagem um pouquinho melhor, mas não do elenco principal do casting principal do filme de longa, então. Aí veio, por exemplo, as Vidas de Maria aqui de Brasília, o Sal de Prata, do Carlos Gerbase, Rua 6 Sem Números, João Batista de Andrade, por aí vai. E aí eu construindo também essa trajetória. Nesse momento ali que já tô falando em 2000, mas menos eu já estava trabalhando com, mas tem direção apenas. Pra dominar a parte de direção. E aí eu continuei atuando e fui dirigir os meus primeiros curtas, o meu primeiro curta é. É O Último Raio de Sol, foi um curta com retrospecto extraordinário muito bom de festivais nacionais e internacionais, de prêmios fora aí no Brasil. Foi em 2004.

Ali eu já estava fazendo personagens melhores no cinema. Depois eu fiz, em resumo, né? Eu dirigi 54 curtas. E uma codireção, então, 5 curtas, né? Documentário, ficção. Depois À Noite Por Testemunha, aí eu já tinha ganho prêmios como ator. À Noite Por Testemunha foi um filme que eu não atuei. Nos meus curtas, eu não atuei. Eu achava que ainda era cedo, né? Se você olha À Noite Por Testemunha e O Último Raio de Sol, os protagonistas são pessoas, são jovens da idade que eu tinha. Eu poderia ter feito do meu arquétipo também, mas não, eu fui apenas para a direção, né?

E aí chegou o momento, né, de eu? O meu primeiro longa. Eu, na verdade, estava mais preparado do que eu achava que estava. Mas eu, pelo tamanho, pela dimensão que é, dirigir um longa, ainda mais um longa dirigido em 2 países, de um filme que eu era roteirista, mas também produtor, então eu fazia a gestão do filme como um todo. Eu achei que era demais. Mas aí tem um parênteses que eu abro rapidamente aqui, que não é muito foco da sua pergunta, mas que me motivou, sim, a fazer como ator. Em 2014 eu tive um problema de saúde. É muito sério, assim, um problema de saúde. Ligado aos meus neurotransmissores, eu tive uma pequena patologia nos meus neurotransmissores que ela demorou de ser descoberta. E eu é eu perdi a cor da vista e eu perdi, e eu eu via o mundo embaçado [...]

Bruno: Vou te contar algo que eu queria fazer... um exercício que só percebi na minha primeira direção, na primeira vez que me dirigi percebi que eu que precisava cortar o take, por conta do tempo da ação. Olhei e pensei: "Nossa, isso muda tudo", porque quando atuamos em um filme, é por isso que pedi ao Beto para não cortar. O ação dele é crucial, pois permite que você se envolva completamente ali no início do take. Tudo precisa estar preparado. É um momento em que não podemos estar conectados ao mundo externo, mas... Quando dirigi as primeiras cenas, compreendi que aquele tempo era sagrado para mim, o tempo que eu queria. Era meu tempo. Como diretor, eu determinava o tempo para ela. Claro que a perspectiva externa era importante, mas eu tinha total consciência de que era um tempo meu, predeterminado por mim. Tomava as decisões, e isso é muito bom, pois o ator precisa estar em cena como na vida natural, não é? Não podemos correr quando estamos em cena; o tempo é nosso. A partir do momento em que a câmera roda, essa compreensão me ajudou a me sentir mais confortável em cena também.[...]

Bruno: É claro que eu já tinha uma experiência diferente. Por isso, perguntei se você já tinha atuado em outros filmes. Quando fui dirigir "À Espera de Liz", já havia dirigido cinco curtas, trabalhado em mais de trinta filmes em funções distintas, incluindo assistência e direção, entre outras. Além disso, atuei em mais de quarenta trabalhos em novelas e séries. Já tinha até experiência como assistente de preparação de elenco. Tinha uma jornada um pouco mais extensa. Quer ou não, tem que ter apoio técnico como ator.

Carol: Sim, claro.

Bruno: Também já possuía as ferramentas sensoriais para transmitir a emoção. Conhecia os caminhos de como conseguir isso, tanto como ator quanto como diretor. Por isso, acredito que o processo tenha sido tão favorável para mim. Me senti à vontade no set de filmagem, sempre foi um espaço muito confortável para mim. Tirando os meus primeiros filmes, nos quais enfrentei mais dificuldades, o set sempre foi um espaço seguro para mim. A confirmação veio naquele momento, quando percebi que essa era uma experiência que eu queria repetir. Nem todos compreendem, há quem ache absurdo dirigir e atuar ao mesmo tempo, questionando se você quer ser ator ou diretor, se pretende fazer apenas uma coisa. Não entendem, mas o problema não é nosso. Entendem o quê? Significa, então é uma história que precisa ser contada, precisa ser continuada, porque outras pessoas, outros grandes, têm retrospectivas. Temos exemplos como Nadine Labaki no Líbano, Cara Delevingne, recentemente Ben Affleck e George Clooney. E até casos de muito sucesso, como Clint Eastwood, um ator e diretor que se dirigiu a vida inteira. É uma história que quero contar.

Quanto ao meu trabalho, é importante ter frieza, tentar fazer um olhar de distanciamento ao assistir um filme. Perguntar a mim mesmo se me encaixo como ator, se o arquétipo é realmente para mim. Por exemplo, o filme "A Colmeia", que vou rodar no deserto do Atacama no próximo ano, é um filme que só dirigirei, não atuarei, pois funciona bem assim. Tenho outro longa na Amazônia, um filme grande que, se chamado para atuar, amaria, mas apenas dirigirei. No entanto, há outros filmes que estou desenvolvendo o roteiro para mim, como "Insônia da Eternidade", finalista nos editais da Ancine. Espero que seja selecionado para podermos rodar, mas ainda não sei quando será. São experiências que estou repetindo, além do desenvolvimento de um roteiro para "Liberdade do Paraíso Perdido", um filme em que também atuarei e dirigirei. É uma história que estou construindo.

Assim, sempre me preparei, mantendo o foco no trabalho exclusivo de ator para mim ou atriz para você. No meu caso, como diretor, não precisei de um assistente de direção, mas em alguns casos, pode ser cabível, como um diretor assistente, como Beto Buot no filme. Foi assim que foi o processo da minha escolha para dirigir "À Espera de Liz" e atuar.

[...]

Então, independente de qualquer coisa, independente do que pensem. Se está bom, se está ruim, etc., tem pessoas que gostam e pessoas que não vão gostar; é óbvio, assim como em qualquer coisa na vida. Há uma particularidade ali, que era o cunho emocional que esse personagem tinha, que era realmente muito intenso. Então, ele era um personagem difícil,

complexo, emocionalmente desafiador quando você faz apenas a atuação, e quando você tem a direção junto. Teoricamente, seria algo muito difícil, mas aí está o detalhe. Eu sou uma pessoa que trabalha muito a decupagem; eu sei muito bem como eu, eu não chego no set sem saber como eu vou rodar. Eu não gosto disso; eu gosto até do que o set traz para adaptar o que já está preparado, o que já está planejado. Mas eu vou planejado. Né? É então, para mim, como ator, era muito bom, porque hoje em dia eu tenho dificuldades em alguns filmes que eu, eu não consigo ter espaço. Às vezes, com essa direção, então eu não sei se vai ser um take único, um plano único. Às vezes, o diretor não fala se é um plano sequência ou não. Às vezes, fala, aí você não sabe onde vai estar o segundo posicionamento de Câmera. Eu, como ator, eu sabia como diretor, sabia exatamente como eu ia botar a Câmera; então, se eu ia entrar em cena, eu sabia que a Câmera segunda ia estar aqui. A primeira está na minha frente. Eu fazia um trabalho um pouco mais voltado pra cá. Leve, né? Pra não ficar muito de cara pra Câmera, né? Então, a parte técnica, cinema é arte técnica, é a mais técnica de todas as artes. Então, esse papo de que o ator não tem que entender da Câmera não tem; ele vai esbarrar em alguma problemática técnica ou a marca, ou se ele for para a frente e para trás e estiver terminando a diária, ele dará problema pro foquista? São é arte técnica, né? Então, essa dificuldade eu não tive; pelo contrário, foi um espaço muito aconchegante para mim.

Agora, quando eu tomei essa postura, eu quebrei a minha cabeça porque eu falei para isso, eu preciso ter uma estrutura por trás. Então, o meu assistente de direção, ele já era diretor também. Eu não queria que fosse um assistente só técnico. A gente trabalhou para ele entender quais eram as cenas que ele ia dirigir. Ele incorporou a minha decupagem. E ele dirigiu o meu filme em partes, assim também quando eu estava em cena, das cenas mais emocionais, mais emotivas. Eu passava, chegava no set, passava para ele todos os planos, todas as lentes; a gente fazia um apanhado como um mapeamento geral de todos os planos. Eu ia para maquiagem, eu me concentrava, e ele ia rodar. Porque, por exemplo, a cena que a gente faz uma consulta no xamã, que é uma cena muito complexa emocionalmente, que eu também tinha um ator que não era ator. Era um xamã de verdade. Então, eu tinha que realmente ser real com eles; eu precisava de uma Câmera quase documental grudada em mim. E todo esse processo, né? Aquela engenhosidade toda no cinema? Fora isso, geralmente a gente pega um preparador de elenco, né? Ou um coach, né? Que a gente como se chama hoje em dia, né? É um. É um processo diferente, assim, quando você.... Esse foi um ponto que eu acertei porque foi muito importante. Eu pensei assim, se eu não fosse ator também, só diretor, eu poderia até ter contratado um preparador de elenco ou uma pessoa pra ficar responsável pelo elenco como um todo. Mas como eu era ator. As cenas que eu não estava e as cenas que eu estava apenas dirigindo, as cenas que eu estava contracenando com alguém, eu poderia dirigir essas pessoas, né? Até o momento de entrar em cena, e era até bom, porque eu via eles de perto. Então, é...apesar de me eu nunca esqueço da câmera quando eu estou em cena, eu nunca esqueço que aquilo ali é um processo técnico, porque eu não gosto de falhar tecnicamente como ator, eu falho como toda pessoa, erra em qualquer coisa da. É, eu sou eu. Estou passivo a falhar, mas eu vou sempre me amparar tecnicamente, porque para mim ela ajuda... tem gente que acha que quando você pensa na parte técnica, você fica aprisionado, pelo contrário, você domina aquilo, aquilo ali quando é igual, dirigir um carro, quando você aprende a dirigir um carro, você tem que passar a primeira, passar a segunda quando era

câmbio manual, né? Liga a seta, e todas aquelas coisas que na hora que você começa a aprender... Você. Você está. Ali, sem saber o que fazer, chega um momento que você passa a primeira, passa a segunda, liga seta, tudo automático. Então a parte técnica, ela te desaprisiona, na verdade, no set para que você pense apenas no personagem. Então o que que eu fiz dentro dessa particularidade minha? Eu contratei uma pessoa que eu pautei só para o meu checklist como ator, então ela, tudo o que eu queria fazer, tudo o que eu queria colocar em cena, todas as minhas, o meu, o meu trabalho, bater na. É bater os diálogos, fazer um checklist dizendo, cara, eu quero jogar isso aqui. Numa cena, vamos jogar. Vamos jogar naquela. E eu porventura, posso entrar em cena e esquecer? Então assim, a que eu não esqueceste de nada para que eu tivesse pautado para que ela tivesse ligado? Personagem, eu levei uma pessoa, foi, a Ju Drummond que eu levei nesse caso. Porque eu. Tinha um histórico com ela, gostava muito do tino dela, do cuidado que ela tinha e tal. Então, vê as ruas e tal, é, mas ela foi para cuidar do meu personagem, foi muito bom. Eu tenho muitas cenas. Eu estava entrando em cena e o Beto estava para dirigir ali para dar o corta. Ação, tirando os dias que eu pedia para ele não dar o corta, porque eu. De mais timing, e etc.

[...]

O trabalho de direção que se faz, ele deve ser um pouquinho mais detalhado no ponto de preparação? Né? Um platô bom, ele faz a diferença para um assistente de direção e para um diretor, porque às vezes você não. Eu não rodo uma cena falando eu vou rodar 3 takes e pronto. Vou rodar quando takes que tiver que rodar até o ponto daquela cena, eu senti que ela está me entregando o que eu preciso ter. Às vezes são 15 takes. Eu tive momentos de ter 23 takes. E de eu falar com o assistente de direção. Desculpa, eu vou precisar de mais de 10 minutos e a gente compensa na frente. Teve uns estouros, né? Mas no meu segundo filme já não teve, na "Pele Morta" já foi... você também vai, vai, vai se treinando, né? Tudo. Então tudo isso é relevante para o trabalho que um ator e de direção. O ator é a alma da coisa. Atriz, né é aquilo, tem que chegar um momento que outra coisa é um absurdo a gente trabalhar anos num projeto. Aí passa meses ali na no, na pré, na pré-produção e estuda tudo. Na hora que rodar tem que ser aquela correria. São duas coisas que me espantam assim e que comprometem fortemente o filme, que é rodar na correria e a partir do momento que a gente rodar um take, a gente roda um take todo mundo, em todos os filmes, começa a falar e andar. Ninguém consegue ficar parado, ninguém consegue ficar na sua. Ninguém consegue corrigir o que precisa corrigir de uma maneira objetiva, sabe? Em alguns momentos, essa correria... pro ator é terrível isso.

Carol: Uma das perguntas aqui é: há formas de proteger o ator dessas demandas de produção e direção na hora da ação. Quais são, né? E aí, ouvindo você agora, pensando nisso, tipo ali, quando estiver fazendo aquele plano de filmagem, pensar, "Ah, você está pensando que essa cena vai rodar em 30 minutos, então, como é uma autodireção, eu quero que você coloque 45." Sabe, acho que pensar em um tempo maior para a filmagem talvez seja uma solução.

Bruno: Agora, o diretor também precisa otimizar, porque, realmente, o tempo de filmagem deve ser otimizado. E realmente, esse alinhamento é necessário. Esse cuidado com o ator.. É preciso entender que o cinema é uma arte setorizada, e é necessário ter respeito pelos diversos departamentos. Todos os departamentos e as equipes envolvidas deveriam estar cientes disso.

É algo que se destaca nos sets de filmagem. O problema de um departamento não deve recair sobre outra pessoa, mesmo que não tenha relação com o que está acontecendo lá. Os departamentos devem ser soberanos em relação ao seu trabalho. Eu tento implementar isso nos meus filmes também, pois o set de filmagem pode ser exaustivo. Nos filmes com viagens, isso é ainda mais evidente. Quando você chega ao hotel na primeira semana, todos se dão bem. Na segunda semana, começam os olhares tortos, e na terceira semana, surgem fofocas e problemas[...] O ator, você tem que poupar o ator para dar tempo para ele também concentrar no dele, claro. Mas a primeira coisa que, por exemplo, eu faço quando eu chego no set...levo o ator para locação ou a assistência de direção me traz. Eu chego para eles e falo, ó gente, é o seguinte, eu vou filmar essa cena assim, assim, assim, vocês vão. Você vai estar aqui, você vai estar aqui primeiro, eu vou fazer um plano aqui, depois vou fazer um plano aqui, depois vou fazer um plano aqui, se eu sentir a necessidade de mais um plano, eu aviso vocês, mas é assim que a gente vai filmar e aí sim eu pauso para o ensaio. Eu explico exatamente como eu vou filmar. Para mim, é isso que você abre de uma direção e, claro, as questões específicas que o diretor vai falar para orientar o ator na interpretação.

APÊNDICE 3

João Campos - Diretor e ator nos curtas-metragem “Via Sacra” e “Ele tem saudade” Trechos da Entrevista realizada em 30/10/2023

João Campos: Primeiro agradecer, Carol, o contato, né? E a pesquisa, né? Assim, para mim é maravilhoso encontrar alguém pesquisando. Isso é no Distrito Federal, né? Enfim, na UnB. É porque é isso, para mim é um campo, vamos dizer assim, relativamente novo, não é? Eu posso dizer isso, não é o campo da direção e da escrita, né? Que eu acho que vem junto com a direção. Não sei se o curta que você rodou. Roteiro seu também.

Carol Resende: É, o roteiro é meu também.

João Campos: É também, né? Porque geralmente é, né? Tem um perfil de direção que não escreve, né? Mas sim. Então assim é atuar. Escrever, atuar e dirigir, né? Verdade, então. Então, primeiro é isso, muito legal? Assim, quando demorei pra ver a sua mensagem, mas quando eu vi, eu achei superbacana assim e falei, cara, bom, vamos, né? Estamos juntos, vamos colaborar porque é um estudo a gente, eu quero te ouvir também aqui hoje, inclusive porque é uma oportunidade de trocar com alguém que também tá vivenciando algo parecido.

[...]

Bom, falar um pouquinho assim. Bom, eu sou ator, né? Eu sou ator, né? Assim, eu ia até te fazer essa pergunta: você se sente mais atriz ou diretora? É uma pergunta que eu queria te fazer assim, mas eu acho que você já me respondeu, talvez mais diretora, não sei. Depois eu quero te ouvir um pouco sobre isso. Mas assim, mais para mim, a relação, ela está mais nesse viés que você comentou, que eu acho que realmente é o que vejo mais.

Raro você ver, né? Uma pessoa que dirige e atua no mesmo projeto, né? Principalmente, né? A gente tem alguns casos, né? É aqui no Brasil mesmo, mas são poucos, né? São poucos casos, né? E assim, na maioria dos casos, eu vejo que é isso mesmo, né? São atores ou atrizes que migram para a direção, né? E então o meu caso é esse, né? Assim, eu comecei a atuar, né? No teatro e no cinema também. A partir de 2003, não é de 2003 para 2004, quando? Eu começo muito no teatro, no cinema. Entro no teatro por meio de amigos que faziam teatro amador e tal, começo a estudar teatro.

Minha história com o cinema começa na fac, também, né? Eu sou formado em jornalismo pela Faculdade de Comunicação da UnB. Minha formação é em cênicas, né? Eu fazia teatro antes de entrar na UnB, mas quando eu entro na UnB, eu ainda não vislumbrava, né? Esse caminho como realmente uma profissão, né? Então eu me informo em comunicação na UnB. Durante o curso de comunicação, como o pessoal já falou para o João, pô, a gente tem que fazer Kobac, não sei nem se tem obaki ainda hoje. Enfim, ou tem que fazer um vídeo para o obac, tem que fazer. O cara chama o João, o João está fazendo teatro e tal. Então, nesse ponto, o cinema universitário foi muito importante. Né? No audiovisual, eu fiz muito cinema universitário, fiz muito durante a graduação, minha graduação e depois também de formado. Eu fiz muitos curtas na UnB, enfim, TCCs, né? Que eram filmes e tal. Então quero destacar

isso também, assim como esse ambiente universitário foi muito importante para a minha formação como ator.

A minha primeira experiência de direção foi justamente nesse período universitário, né? Numa das disciplinas da fac, não vou me lembrar qual era agora. Mas que a gente tinha que fazer um exercício de roteirização pequeno, um pequeno vídeo curto, era uma ficção. A gente foi gravar no sítio da minha vó, eu lembro disso, e dirigir. Então o meu primeiro exercício foi logo no começo.

E aí, com isso, tem uma coisa do jornalismo que eu acho que me ajuda muito também nesse processo, né? Que eu me formei em jornalismo. Trabalhei como jornalista por 5 anos, trabalhei no Correio Brasiliense, trabalhei na Secretaria de Comunicação da UnB. Enfim, dei uns roles por aí como jornalista, e sempre gostei muito de escrever, né? De escrever, né? O jornalismo é um exercício de escrita assim intenso, né? Esse jornalismo de redação, né? Que era o jornalismo que eu fazia. Então a parte da escrita, ela sempre esteve comigo. Assim, ela sempre esteve comigo e à medida que o meu trabalho como ator foi ganhando espaço, em 2012 eu chutei o balde e falei, vou tentar ficar só como ator. Desde então, cá estamos, né? Altos e baixos, mas cá estamos sim. É, graças indo bem. Então assim, a escrita ela sempre esteve presente, e em 2018, eu tive um primeiro exercício de direção no teatro, uma peça chamada "O Terceiro Lar" que eu também escrevi. Dirigi em parceria com a Roberta Rangel. Não sei se você conhece, uma atriz maravilhosa de Brasília, diretora também. Inclusive, ela é um nome, viu?

[...]

Meus primeiros exercícios de direção? é... assim, faz um tempinho? Foi com a supervisão, com o olhar externo do João Antônio, maravilhoso. Não sei se você conhece, né? Ele foi professor por muito tempo na UnB. E aí foi outro exercício de direção que me marca, assim, teatral, né? Mas já no exercício de pensar as coisas e tal. E aí? E aí, assim, cara, e aí? Pra mim, é, eu não tinha na cabeça assim, né? Não tinha na cabeça que eu queria dirigir. Esses exercícios foram acontecendo, um numa disciplina, outro ali, outro num processo de experimentação entre amigos no teatro.

Eu sinto que a direção surge para mim como um processo, como um chamado, muito natural mesmo, sabe? E no sentido do desejo de contar as histórias, né? Do desejo de contar as minhas histórias ou as histórias junto com a equipe. Eu, como diretor, e a produção, a gente vem agregar, né? Então é, eu acho que é basicamente isso que me move. Mais do que um desejo de, sei lá, quero ser diretor. É uma necessidade de falar, é uma necessidade de compartilhar histórias e a possibilidade de montar a equipe a partir do que você acredita que seja uma equipe pra contar determinadas histórias de determinada forma, experimentar linguagens. Então, é um pouco isso que me moveu para esse lugar da direção oficial. Desde 2000, que eu me considero. Foi quando entrei no caminho como diretor e roteirista de fato. Muito recente, três anos, né?

Sim. E aí? E aí? Bom, a ferramenta, o caminho. Como ator, ele me deu tudo que eu precisava para dirigir, não é? Eu não fiz o curso de direção, não li um livro que me ensina a dirigir. Tudo o que eu sei como diretor e que estou aprendendo, porque é isso, eu estou me conhecendo também, né? Estou conhecendo esse lugar da direção, mas tudo o que eu tenho é o João ator que me deu. É o João ator que me deu, foi nas experiências, um ator em 7, que me trouxeram. E nesse sentido, são coisas extremamente técnicas, porque, assim como a tua aí,

nesses últimos quase 20 anos, pude viver bastante coisa, no teatro, no cinema, na televisão, projetos pequenos, projetos grandes, projetos de 3 dias, projetos de 3 meses, de 1 ano, enfim, passei por muita coisa.

E em cada projeto, cara, assim, eu acredito que é uma qualidade muito importante. Eu acho que para todo mundo que trabalha na parte cultural, com as artes, mas principalmente para nós, atores e atrizes, que é a observação, que é a observação. Você observar, né? Eu acho que é uma qualidade importante para nós atores, a gente aprende muito observando. Eu sempre me interessei muito pelo lugar do set, não só pela cena que eu ia fazer ou pelo roteiro. Eu sempre fui aquele ator que na cena que eu não ia estar, eu sentava lá atrás e ficava vendo. Eu tenho um tesão mesmo, é um lugar que eu gosto de estar. Eu gosto de ver acontecendo. É uma mágica, né? Eu tenho, né? E ver o que está dando errado, o que está dando certo, porque tentar entender, sabe, essa engrenagem, esse mecanismo.

[...]

Então, assim, se o cara é onde o lapela está, vai influenciar nas minhas escolhas cênicas, né? Aonde a Lua estava influenciar? Onde eu vou parar? Quando eu for propor uma movimentação, né? A minha troca com os meus colegas de cena, eu tenho que estar conectado com eles, né? Saber como eles estão, se eles estão bem, nervosos. Que tipo de jogo eles estão propondo, né? É, enfim, assim, essa visão é expandida do set. É muito importante para nós, atores e atrizes também, pelo menos eu muito nisso.

E sinto que sempre me ajudou muito. Então, naturalmente, eu fui entendendo das outras áreas, pra além da atuação. Uhum, né? Então, comecei a entender que o Garfield faz, né? Cadê onde a galera da elétrica tá? Ou qual o rolê pra montar uma luz pra afinar uma luz? É o quanto desgastante é isso? Quem coordena essa equipe, né? É, é cara que trampo para esconder um lapela. Né? Para montar um lapela, Bum, vai por cima, vai por baixo. Assim, eu sempre, né? A direção de arte, os detalhes cara do objeto que né tá aparecendo, não tá? É a fotografia, a lente. Quando você troca uma lente, o que que muda, né? Isso tudo que eu acho que são características super importantes, é, é, é, eu acredito que para todo o mundo no set, mas principalmente para o diretor ou para diretor, né, para a direção.

Né? A direção é a visão que eu acho que precisa ter esse olhar, expandir, né? Uhum, porque é a pessoa que, de alguma forma, vai costurar todas essas áreas, né? E aí foi isso, cara. E aí em 2020, durante a pandemia, é. A gente. Eu tive uma experiência que assim que explorou a pandemia no início de 2020. Eu tinha acabado de voltar para Brasília. Estava em São Paulo e aí recebi 2 amigos de Moçambique, um casal que estavam chegando no Brasil para passar tipo. Cara, 6 meses a gente faz parte do mesmo grupo de capoeira. Eu faço parte do grupo de capoeira Angola, não é EE estavam vindo para um rolê e não cara, tudo programado para dar aquele rolezão no Brasil. E o povo indo lá da de Moçambique, cara.

Eles chegaram a semana estourou, Puff, fechou voos internacionais e eles foram lá para casa. Daí eles passaram a primeira quarentena. Que a gente. Lavava o alho, lavava cebola, tirava a roupa antes de entrar em casa. Aquela loucura toda. Eles estavam lá em. Casa e aí ficamos eu, a minha, a minha ex-companheira, que é produtora, uma super produtora, não sei se conhece a Ana Paula Rabelo. É da Peixa produções, enfim, é uma figura do audiovisual. Na época, a gente estava junto. Gente, teve uma relação longa. Enfim, seguimos amigos, seguimos, inclusive produzindo o Via Sacra mesmo. Mas na época a gente estava juntos., e aí juntou

esses amigos de Moçambique que ficaram aqui em casa... a gente tocando, falando sobre música... encontrando coisas pra fazer. Enfim, cada um tentando inventar coisas para conseguir fazer, né? E sobreviver. E uma das coisas que a gente tinha para trocar era o cinema, né? Porque veio do cinema. A Ana também vem do cinema, e aí um dia a gente ficava naquele esquema preso em casa. A gente, cara, vamos fazer um filme, né? Vamos, vamos fazer um filme, bora? Despretensiosamente, era mais pelo exercício da troca, né? Do que vamos fazer o filme e eu escrevi um roteiro, tipo de 1 dia para. Outro, uhum. É, apresentei para eles. A gente tinha uma câmera em casa 15 da Canon. A Ana é fotógrafa também. E aí apresentei o roteiro para eles. Eles: está massa, bora, bora filmar e a gente a filmar numa noite. E a gente? Em uma noite, a gente produziu as coisas que precisava produzir, né? Com o que tinha em casa. Filmamos em casa, obviamente, sim. E aí saiu o nosso primeiro filme, que é o "Ele Tem Saudade".

Então a gente rodou o filme. Não é? Já ele tem saudade, é de 2020. E aí a gente rodou esse. E quando a gente foi assistir, a gente conseguiu finalizar e pensamos: Ah, vamos botar nos festivais aí, tal vamos, e aí acabou que ele circulou por alguns festivais mais independentes, mais fora do Brasil. É um filme super caseiro, né? Tecnicamente, extremamente limitado, mas que tem substância, né? Tem substância. A gente viu que tinha substância ali e aí passou na Mostra Brasília do Festival de Brasília, enfim, passou nos festivais fora também, Bolívia, Chile, enfim, foi bem legal assim. E ali despertou. Né? Ali despertou assim, esse processo da direção e do roteiro, né? Que foi muito legal. E no "Ele Tem Saudade", como a gente não tinha, eu dirigia e atuei. Né?

[...]

Enfim, entrando um pouquinho nesse processo do Via Sacra, eu acho que é interessante, assim, nessa. Talvez já entrando um pouco mais no assunto da interface e a direção à atuação. Aconteceu uma coisa muito, muito legal que eu sinto que é uma grande potência. Que é, é? A direção, por meio da cena. Né? A direção de dentro da. Né? Que é um pouco que já acontece quando a gente está em cena, trocando, mas quando você está dirigindo, você tem mais liberdade de propor. Não é? É no jogo semi. Então, por exemplo, o Mitó, que era esse parceiro de Moçambique, nunca tinha feito nada de cinema. Ele não é ator, né? Ele é músico e tal. Tem um rolê lá. Mas assim ele falou, meu irmão, nunca fiz nada de teatro, de cinema, caraca tem, né? Então, assim, estava trabalhando com um não ator e eu sabia que a minha temperatura. É como ator, era muito importante para ativar ele, não é para chegar num estado emocional, é um filme meio denso e tal. Sim, é isso.

Então eu, como diretor, podia me usar como ator para ativar alguém que eu sei que não teve as ferramentas que eu precisasse ter, né? E isso é muito legal, né? E é um pouco o que eu sinto agora nessa experiência do Via Sacra que eu fiz uma pequena participação como ator. Não é que foi o curta que a gente filmou agora em setembro, já com o apoio do FAQ, um outro contexto assim, né? É a mesma coisa, né? A possibilidade de dirigir de dentro da cena. Bom, e é isso aí. Então teve 2020, a experiência dele "Tem Saudade" aí, durante a pandemia, mergulhei nas escritas. É. Escrevi o Via Sacra numa noite. Foi um lampejo assim que veio. E comecei também a escrita de um longa do Divino, que é um longa de ficção que a gente está. A gente ganhou um projeto de desenvolvimento em 2021 e agora a gente está no processo de

captação. Já estamos no quarto de tratamento que eu vou dirigir e devo atuar também não como protagonista. A isso eu queria te perguntar, porque eu acho me assusta um pouco dirigir, estar como protagonista.

[...]

É bem por aí, cara. Eu acho assim, tem uma é primeiro, eu acho que assim é super importante ver o video assist, né? Eu acho que a gente tem que ver, assim, de uma forma bem prática, como é que funcionou. Acho que vai ajudar a ilustrar um pouco isso no Via Sacra principalmente, né? Eu faço uma participação na primeira cena do filme, mas uma cena continua a movimentação complexa e tal. E assim, como que, como que na minha cabeça eu consegui organizar para que a coisa minimamente funcionasse. Uhum, é primeiro, estudei muito a cena antes como diretor, né? Então era uma cena num escritório, uma câmera fixa, onde tinha uma partitura de pessoas entrando, passando com o menino que entrava, o menino que é meu misterioso e aí estava o meu personagem e o da Gleyde aqui em primeiro plano. Ela recebe uma ligação de emergência. O diálogo dele segue e de repente, ela pega a bolsa dela e corre correndo. É então primeiro assim é, e aí eu acho que quando a gente vai estar como direção e atuação, o nosso trabalho de pré ele tem que ser dobrado. Né? O nosso trabalho de planejamento, de entendimento do lugar que a gente imagina pra cena, sabendo que chegando lá tudo pode virar do avesso. Esse é um ponto muito importante, né? A gente se prepara pra jogar tudo pra cima, né? Aham, é se necessário for. Então eu acho que esse é um primeiro ponto, né? Assim, eu acho que dobra porque a gente vai estar dividido.

[...]

É, de alguma forma é isso, né? A gente tem que dar conta das duas funções. Então, primeiro, eu acho que é isso, a gente planejar, né? Então sentei e desenhei a cena. Já tinha um mapa do escritório. Já cheguei com uma proposta que eu achava que funcionava de marcação. Tinha muita figuração, né? Tive um encontro com o elenco. Um com um elenco com a figuração, passei para eles esse planejamento. Tudo isso para poder abrir espaço para o ator e diretor.. E aí, primeiro quando chega no set, aí eu passei tudo com o elenco e com o stand in. Não era eu como ator, né? Então, assim, é o desenho da cena na frente da câmera. Eu fiz com o Danielzinho, que era o nosso platô maravilhoso. Então, assim, a parte mecânica, a parte técnica toda, eu estava atrás da câmera como diretor. É claro que a minha cabeça como ator já estava de olho ali no Danielzinho do que ele estava fazendo. O que estava funcionando, o que não estava e tal, de movimentação, então assim, então quando a cena estava toda montada tecnicamente, né? Aí eu fui para a cena com um diretor menos preocupado. Porque o diretor sabia que a cena estava desenhada e estava funcionando mecanicamente. Né? Então isso abre espaço para que eu chegue entre na cena como ator, mais preocupado com o jogo cênico do que, cara, como está a luz? Poxa, não está marcada aquela figuração. Eu já entro com a cabeça um pouco mais esvaziada para estar disponível para o jogo como ator, né? E aí já tá tudo conversado com assistência de direção, né? Automaticamente eu dou mais responsabilidades para assistência de direção nesse momento, né? Porque ela estava com a gente, era a Luciana Arraes. Não sei se você conhece. Maravilhosa, adoro a Lu. Então falava Lu, toca o set. E aí dava o corta. A gente parava, eu sentava via tudo, né? Como estava funcionando e tal? E pode ser muito sincero assim, cara. É, é. Louco, porque? É, eu olhava muito mais para as outras coisas do que para mim como ator, sabe? Porque a visão da

direção, ela, assim, a minha atuação assim estava confiante. É meu ofício, né? Sei que a onda estava assegurada, né? Podia não estar, né? No ponto e tal. Mas eu sei que funcionava, né? Aí vem o ponto de eu confiar no meu trabalho também, né?

[...]

Carol tem uma coisa que você comentou, inclusive, que eu acho que é super importante, que é a empatia, né? É essa função dupla quando ela se estabelece, né? A atuação e a direção. Eu acho que ela une dois lugares que são muito, cara assim, empáticos, né? Porque na minha opinião, né? Eu acho que a atuação, e eu digo como ator e agora como diretor também, é, mas o cara, por questões da natureza do ofício, mesmo ela, na minha opinião, sem dúvida, tecnicamente falando, é o lugar mais sensível do set, né? A atuação, para mim, é o lugar mais sensível do set por uma questão muito simples: é a nossa cara que está lá, né? É o nosso corpo que está lá. Uhum, né? São os nossos sentimentos que estão lá. É o restante da equipe, não, não é uma questão de hierarquizar as funções. Pelo amor de Deus, é sobre a natureza delas, né? O restante da equipe que está atrás da câmera está atrás do microfone. Está atrás e a gente está na frente. Não é? Então, eu acho que esse é um ponto muito importante, porque quando um ator, uma atriz. É, principalmente depois de uma caminhada, né? De um tempo de caminhada, vai para a direção. Ele chega na direção com outro olhar, cara. Ele sabe o que é ser bem dirigido. Ele sabe o que é ser bem acolhido na direção. Ele sabe o impacto na atuação dele ou dela. Quando ele foi acolhido, quando ele foi bem dirigido, quando ele teve espaço, quando o set era mais harmônico do que desastroso, né? Quando o diretor ou a diretora chegou. E falou baixinho, em vez de gritar. Né? Quando ele precisou de 5 minutos, a direção falou, gente, 5 minutos, uhum. Assim como quando a direção de arte fala, a gente precisa de 5 minutos. A direção fala 5 minutos, né? Então assim, eu acho que esse lugar da empatia é para bons observadores e observadoras. É o trabalho do ator, leva muito para o trabalho da direção. E vice-versa, né? E vice-versa. Mas é isso. Por exemplo, um diretor que ele é ator ou uma diretora que é atriz é ele sabe o que é estar. Frente da câmera? Ele sabe na pele, ele sabe, e isso faz toda a diferença, cara. Então, quando a gente vai estar em cena agora, jogando foco para o ator, EEE entrando um pouco mais nas suas perguntas, eu, eu acho que a primeira coisa é. É você como ator, você também é diretor, então você tem uma possibilidade maior de criar um set propício para você atuar. Né, tá na sua mão, né? Em alguns projetos, como o diretor cara, você pode estar com a pessoa que é uma *****, velho, saca tipo, que vai gritar com você que tá pouco se *****, que você tem que rasgar o seu peito pra chegar no sentimento e ela tá lá, sei lá comendo pipoca, falando alto, olhando para o lado é, né? Você tem a possibilidade de não. Essa diretora. Né? Porque é você e você sabe que é estar em cena. Então eu acho que o primeiro ponto é isso. É. Pra, pra você ter uma boa experiência como ator, você tem que criar um bom set. Né? Então eu acho que o trabalho do diretor, ele começa, é aí pensando no ator também, né? Então um set harmônico. Uma equipe. Que tem sido construída, né? Por meio dos talentos e dos afetos, né, que se jogue junto que você que você confie. Confiança. Essa é uma palavra super importante. Sim, super importante, né? É, você tem que ter plena confiança na sua equipe, né? Independente de estar em cena ou não, como diretor e como ator, né? Mas nesse caso, dobra. Porque vai chegar uma hora que você vai ter que entregar o set... Você vai ter que entregar o set para quem você vai entregar o set?. Né? Então eu acho que é tudo dobrado. A formação da equipe e aí, pensando nas ferramentas,

né? Por exemplo, no Ele Tem Saudade, eu estou em cena. É são 2 curtas, né? É o Divino, vai ser o primeiro longa no Ele Tem Saudade, eu estou bastante em cena, 80% do filme eu estou em cena, foi um processo mais intenso porque é um filme, enfim, né, uma distopia política meio violenta e tal. E no Via Sacra, é uma participação no Via Sacra, eu queria só dirigir, na verdade, porque não? Ele Tem Saudade. Eu tinha tido essa. Na Via Sacra, eu falei, cara, eu. Só quero dirigir. Para ter essa experiência também entender o que é só dirigir, mas, enfim, por questões diversas, acabei atuando também, foi ótimo, foi maravilhoso. Foi importante, na verdade, para mim. Para o filme? E no Divino eu quero atuar, né? Por outras questões, eu quero atuar não como protagonista, né? Mas, mas. Mas quero estar em cena e com pessoas. Que tem uma entrada razoável assim, e tem alguns desafios, né? No roteiro de Divino, o personagem que eu gostaria de fazer. Vamos ver ainda se vai ser esse o caminho, mas é um personagem desafiador, né? Em que eu sei que eu vou precisar entregar o set para pessoas que eu confio, então nesse ponto. Assistência de direção à primeira. Cara, tem que ser alguém de muita confiança, né? Tem que ser alguém que conheça o projeto, que vá pegar a condução da direção, que vá olhar você atuando e te dar o feedback. Né? Talvez você não precise, quanto mais você conseguir é é compartilhar as suas responsabilidades como diretor, quando você estiver em cena, você vai ganhar, porque é claro que você vai ver, né? Tudo o que foi filmado depois e você vai ter o seu próprio julgamento, né? E a sua própria diretriz de para onde ir, para onde não ir sobre o seu trabalho como ator. Mas se você tem alguém na equipe que possa fazer isso por você. Melhor, então acho que tudo isso tem que ser pensado, né? Uma primeira assistência de direção, que tem uma caminhada que tem um olhar sensível para a cena, que não seja só uma, né? Um robô que faz muito bem o seu trabalho, beleza na eficiência, no plano ou no cumprimento do horário, mas que não seja uma pessoa sensível, que você sabe que vai olhar você. De repente, vai chegar. Assim, João, isso não funcionou, acho. Acho. Acho que isso não funcionou. Cara, dá uma olhadinha aqui. O que é que você acha? Né? Se você der uma pausa em vez de falar naquele momento, né? Então acho que é isso. Confiança na equipe toda que você montou para que seja um set que favoreça todo o mundo, inclusive a você como ator. E ter uma primeira assistência de direção e uma preparação de elenco sensíveis ao seu trabalho em cena também, né? Também acho que é isso, cara. E sobre a preparação? É, é, é, eu trabalho como preparador também, né? Fiz algumas preparações, adoro fazer preparação. São. É, aprendo muito. E nesses projetos não foi diferente, né? Assim falei, trabalhei tanto para os outros, né? Vou trabalhar para mim também, né? Sim, então eu fiz a preparação com o Ele Tem Saudade, né? Tanto lá em casa, no. Da pandemia? Né? Passei alguns dias com mitô fazendo exercícios, coisas físicas, né? Eu eu precisava que ele precisava, a gente precisava se tocar em cena, né? Então, nessa coisa do toque de, enfim, a gente fez uma série de coisas lá em casa. Ensaíamos bastante assim. E no Via Sacra a gente teve também um momento de preparação com o elenco. Só eu e o elenco, né? E para para, tinham momentos bem desafiadores no roteiro que o elenco, eu, como ator, não precisaria chegar à minha participação um pouco mais cotidiana, EEEE. Tranquila mesmo, né? Nesse lugar da da intensidade. Mas as atrizes tinham que chegar num lugar muito profundo assim, muito específico. Então, a preparação Ela Foi fundamental para que elas conhecessem esse lugar antes de ir para o 7. Na época que eu não chegasse no set. Né? Aí não vou te falar para não estragar o filme. Mas a situação é essa, essa, essa, Bora lá. Então assim desencontrou, né? Fizemos o trabalho, foi lindo, foi um dia muito lindo de preparação e

elas chegaram, elas chegaram no lugar próximo de onde elas estariam em cena. Então eu acho que a preparação é fundamental. E quanto mais a direção estiver envolvida na preparação, melhor.

[...]

A experiência da atuação é muito rica, né, cara? Ela é muito rica, né? Porque o ator? A atriz, ele passa por todas as áreas. Né? Ele vai ser vestido? Ele vai ser maquiado, ele vai ser, vai botar o microfone nele? Ele vai passar por uma preparação, ele vai ter encontro com a direção. É provavelmente a arte vai perguntar como é a casa dele, vai mostrar onde estão os objetos, então, sim, está tudo ali, né? E na preparação eu acho que é isso também, né? Assim, muito da minha experiência como preparador de elenco vem das minhas experiências como ator sendo preparado. Não é? Então eu acho que é isso que você falou assim, né? Não tem. Tem uma ciência. Aí, né? Tem uma ciência aí que eu acho que é tempo mesmo. É desenvolvimento de ferramentas. É muito autoconhecimento como atriz e como ator, para que a gente possa acessar lugares de outros atores e atrizes que a gente vem trabalhando. Mas, sobretudo, quando a gente entrelaça esses caminhos. Por exemplo, o fato de eu ter feito a preparação de elenco nos curtas que eu fiz como diretor e como ator, o fato de eu ter feito a preparação de elenco, o fato de eu ter estado em cena com o elenco, cara, nos aproximou muito, muito. Né? Automaticamente eles vão ter uma confiança triplicada em mim como diretor, se ficar tudo bem, né? Porque pode dizer que na preparação sei lá, né? O santo não bate e aí desanda de vez. Mas se você está conseguindo construir algo, né, é respeitoso, harmonioso, enfim, que as pessoas acreditam, só ganha cara, só vai somando, sabe, só vai somando assim, né? Porque eles não me olham como diretor distante, fala. O cara tava ali todo suado, todo. Ou ralando no chão lá comigo? Ontem, sacou? Então, assim, automaticamente eles me veem de uma maneira muito mais próxima, né? Nesse papel da direção também.

Termos Específicos do Audiovisual

Plano: é tudo que é mostrado para o espectador pela câmera, é o enquadramento do objeto filmado. Imagem ininterrupta no filme quer haja enquadramento móvel ou não. Pode ser comparado ao termo campo que é justamente uma porção de espaço que se vê na imagem fílmica, ou seja, aquilo que a câmera vê.

Storyboard: Processo de trabalho gráfico em que os planos de um filme são previamente desenhados antes de serem filmados.

Fotoboard: Processo de trabalho fotográfico em que os planos de um filme são previamente fotografados de forma mais simples com referência de personagens, cenário e angulação.

Moodboard é uma ferramenta utilizada para construir uma representação visual e fornecer o tom de uma produção audiovisual, pode incluir imagens, texturas, objetos e textos. É muito utilizado pelo Departamento de Direção de arte.

Decupagem: A palavra decupagem vem do francês découpage (do verbo découper, que significa recortar). Na linguagem audiovisual, diz respeito ao processo de dividir as cenas de um roteiro em planos, como parte do planejamento da filmagem.

Plano de Filmagem: Documento realizado pela assistência de direção junto à direção para determinar qual será a ordem e o dia de filmagem das cenas, contém informações técnicas como quantidade de planos, locação, elenco, deslocamento, figurino, etc.

Video assist é o monitor que transmite a imagem capturada pela câmera para a revisão da diretora, direção de arte, figurino e continuidade

Mise-en-scène: O termo literalmente significa “colocar no palco” caracterizando, assim, tudo aquilo que compõe a cena, desde o figurino escolhido ao posicionamento do ator. Mise-en-scène significa encenação teatral; direção e montagem de um espetáculo teatral; encenação, montagem e direção