

UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI
SIMONI ANDRÉA BOER

DE CIDADE LÍDER A CANNES:
O trabalho dos atores em *Linha de Passe*

SÃO PAULO
2013

SIMONI ANDRÉA BOER

**DE CIDADE LÍDER A CANNES:
O trabalho dos atores em *Linha de Passe***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof^a Dr^a Laura Loguercio Cánepa.

SÃO PAULO

2013

SIMONI ANDRÉA BOER

**DE CIDADE LÍDER A CANNES:
O trabalho dos atores em *Linha de Passe***

Dissertação de Mestrado apresentada à Banca Examinadora, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre do Programa de Mestrado em Comunicação, área de concentração em Comunicação Contemporânea da Universidade Anhembi Morumbi, sob a orientação da Prof^a Dr^a Laura Loguercio Cánepa.

Aprovada em 26 / 09 / 2013

Prof^a. Dr^a. Laura Loguercio Cánepa

Prof. Dr. Gustavo Souza

Prof. Dr. Rogério Ferraraz

AGRADECIMENTOS

Minha pretensão nunca foi marcar um gol, mas jogar pela camisa. O difícil não foi me manter em campo, foi desviar dos adversários. Ai de mim, se eu não tivesse tão leais companheiros de jogo. A todos os que jogaram em linha de passe comigo, os meus agradecimentos.

Ao corpo docente do Programa de Mestrado em Comunicação da Universidade Anhembi Morumbi, em especial aos professores Dr^a. *Bernadette Lyra*, Dr. *Rogério Ferraraz*, Dr^a. *Maria Ignês Carlos Magno*, Dr. *Gelson Santana*, Dr. *André Piero Gatti* e Dr. *Renato Luiz Pucci Júnior*, pelas reflexões em sala de aula.

Aos funcionários do Mestrado em Comunicação, em especial à *Alessandra Gislaine Marota*, pela atenção e o auxílio.

Aos queridos colegas e funcionários do Curso de Teatro da Universidade Anhembi Morumbi/ UAM, em especial à *Déborah Serretiello*, pela cumplicidade na trajetória, e ao meu coordenador, *Acácio Ribeiro Vallin Jr.*, por sempre acreditar em mim.

Aos queridos colegas, coordenadores e funcionários do Curso de Teatro da Escola Superior de Artes Célia Helena/ ESCH, em especial à *Lígia Cortez*, pela escuta e pelo afeto.

Aos meus alunos e ex-alunos, em especial à *Rafaela Peticarrari*, pela inspiração.

Aos meus familiares e amigos, pelo carinho e por entenderem a minha ausência.

Aos atores do núcleo familiar de *Linha de Passe*, pelo seu tempo e sua intimidade.

E muito especialmente,

À Prof^a. Dr^a. *Laura Loguercio Cánepa*, pela orientação, a amizade e o apoio.

E ao *Gustavo Trestini*, meu companheiro de vida, pela paciência e pela ajuda.

Não é monstruoso? Aquele ator pode forçar
A própria alma a lhe sofrer com o pensamento,
E era uma fantasia, um sonho de aflição:
Agindo a alma, ele ficou de rosto branco,
O aspecto conturbado, os olhos lacrimosos,
A voz entrecortada: o desempenho inteiro
Com gestos e expressões se lhe ajustou à ideia:
E tudo, tudo aquilo, por nenhuma coisa!
Por Hécuba!
Que é Hécuba para ele, ou ele para Hécuba,
Que a deva prantear?
(Hamlet, de Shakespeare, Ato II, Cena II)

RESUMO

Esta dissertação tem por objetivo estudar o trabalho dos atores do núcleo familiar no filme *Linha de Passe* (2008), codirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, e o aborda nas fases de seleção e de preparação, a cargo de Fátima Toledo, passando pelo processo de filmagem, para depois analisar seu resultado na tela. A investigação parte do entorno do filme, acompanhando a trajetória de seus dois diretores e destacando o contexto cinematográfico brasileiro da década de 2000, para depois proceder à análise fílmica. A análise busca destacar elementos narrativos e estilísticos que emergem do filme a partir do conceito de *linha de passe*, que no jargão futebolístico significa passar a bola entre os jogadores sem a perder para o adversário. Esse conceito é investigado como elemento determinante de opções criativas que se revelam, inclusive, no trabalho dos atores do núcleo familiar. O estudo observa, ainda, como uma inspiração naturalista na concepção da obra acabou por solicitar dos atores uma interpretação baseada na vivência das circunstâncias ficcionais dos personagens a partir da sua própria experiência física e afetiva, objetivando a fusão entre ator e personagem. Essa abordagem para a interpretação é contextualizada a partir do pensamento de Constantin Stanislavski (1863-1938), que no início do século XX propôs uma sistematização do trabalho do ator. As confluências entre a sistematização criada pelo diretor russo e os procedimentos que organizam o método de Fátima Toledo permitiram balizar uma análise sobre a pertinência do processo de preparação realizado para esse filme. O trabalho dos atores do núcleo familiar é descrito por meio de entrevistas com os mesmos, desde a preparação e a filmagem, no bairro paulistano Cidade Líder, até a conquista do prêmio de interpretação feminina no Festival de Cannes, por Sandra Corveloni. Constata-se a eficiência da preparação realizada, por meio da análise dos resultados positivos das interpretações na tela.

Palavras-chave: Ator. Cinema brasileiro. Preparação de atores. Fátima Toledo.

ABSTRACT

This thesis aims to study the work of the actors of the nuclear family in the film *Linha de Passe* (2008), co-directed by Walter Salles and Daniela Thomas, and discusses the stages of selection and preparation, the position of Fatima Toledo, going through the process shoot, and then analyze their results on screen. The research part of the film around, following the path of its two directors and highlighting the Brazilian cinematic context of the 2000s, and then proceed to film analysis. The analysis seeks to highlight stylistic and narrative elements that emerge from the movie from the concept of the pass line, which in football parlance means moving the ball between players without losing to the opponent. This concept is investigated as a determinant of creative options that even reveal the work of the actors of the nuclear family element. The study also notes how a naturalistic design inspiration in the work of the actors was to file for an interpretation based on the living conditions of the fictional characters from their own physical and emotional experience, aiming the merger between actor and character. This approach to interpretation is contextualized from the thought Constantin Stanislavski (1863-1938), who in the early twentieth century proposed a systematization of the actor's work. The confluence between systematization created by the Russian director and procedures that organize the method of Fatima Toledo beacon enabled an analysis of the relevance of the preparation process done for this film. The work of the actors of the household is described by means of interviews with the same, from the preparation and filming, in the São Paulo City neighborhood leader, even winning the award for Best Actress at the Cannes Film Festival, Sandra Corveloni. Notes the efficiency of the preparation made through the analysis of the positive interpretation of the screen.

Keywords: Actor. Brazilian Cinema. Preparation of actors. Fátima Toledo.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
1 A PARCERIA SALLES E THOMAS NO CINEMA.....	15
1.1 Walter Salles.....	15
1.2 Daniela Thomas.....	22
1.3 A parceria para o filme.....	24
2 ANÁLISE FÍLMICA DE <i>LINHA DE PASSE</i>.....	29
2.1 Sinopse.....	29
2.2 Contexto sócio-histórico.....	30
2.3 Os personagens.....	33
2.4 Questões temáticas e estrutura narrativa.....	36
2.5 Aspectos estilísticos.....	43
3 O TRABALHO DOS ATORES DO NÚCLEO FAMILIAR EM <i>LINHA DE PASSE</i>.....	59
3.1 A interpretação naturalista.....	59
3.2 O método de preparação de atores de Fátima Toledo.....	69
3.3 A seleção e a preparação de atores para <i>Linha de Passe</i>	76
3.4 A filmagem em Cidade Líder.....	88
3.5 O resultado: análise do trabalho dos atores do núcleo familiar.....	91
3.6 Epílogo: exibição, recepção e o prêmio em Cannes.....	107
CONCLUSÃO.....	112
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	116
ANEXO 1 – Dados técnicos sobre os filmes da parceria Salles e Thomas.....	121
ANEXO 2 – Íntegra das cinco entrevistas realizadas com os atores do núcleo familiar.....	123

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 Cidade Líder no mapa de São Paulo.....	29
Figura 2 Sequência inicial	46
Figura 3 Sequência inicial	46
Figura 4 Sequência inicial	46
Figura 5 Sequência inicial	47
Figura 6 Sequência inicial	47
Figura 7 Sequência inicial	47
Figura 8 Sequência inicial	47
Figura 9 Panorâmica da cidade	49
Figura 10 Direção de arte e iluminação na casa	49
Figura 11 Panorâmica da cidade.....	50
Figura 12 Figurinos	51
Figura 13 Figurinos	51
Figura 14 Figurinos	51
Figura 15 Figurinos	51
Figura 16 Figurinos	51
Figura 17 Figurinos	51
Figura 18 Figurinos	52
Figura 19 Abertura de <i>Central do Brasil</i>	53
Figura 20 Abertura de <i>Central do Brasil</i>	53
Figura 21 Cleuza entre torcedores	53
Figura 22 Cena doméstica	54
Figura 23 Cena doméstica	54
Figura 24 A briga entre Cleuza e Dinho	55
Figura 25 A briga entre Cleuza e Dinho	55
Figura 26 A briga entre Cleuza e Dinho	55
Figura 27 A briga entre Cleuza e Dinho	55
Figura 28 A briga entre Cleuza e Dinho	55
Figura 29 A briga entre Cleuza e Dinho	55
Figura 30 O “rosto” da cidade	57
Figura 31 O “rosto” da cidade	57
Figura 32 O “rosto” da cidade	57
Figura 33 O “rosto” da cidade	57
Figura 34 Reginaldo aborrecido	93
Figura 35 Jantar Cleuza	94
Figura 36 Jantar Dinho.....	94
Figura 37 Jantar Dinho.....	94
Figura 38 Reginaldo é repreendido por Cleuza	95
Figura 39 Reginaldo é repreendido por Cleuza	95
Figura 40 Reginaldo é repreendido por Cleuza	95
Figura 41 Reginaldo é repreendido por Cleuza	95
Figura 42 Cleuza se preocupa com Dario	96
Figura 43 Cleuza se preocupa com Dario	96
Figura 44 Cleuza se preocupa com Reginaldo.....	97
Figura 45 Cleuza se preocupa com Reginaldo.....	97
Figura 46 Cleuza se preocupa com Reginaldo.....	97

Figura 47 O rosto de Cleuza	97
Figura 48 O rosto de Cleuza	97
Figura 49 O rosto de Cleuza	97
Figura 50 O rosto de Cleuza	97
Figura 51 O rosto de Cleuza	98
Figura 52 O rosto de Cleuza	98
Figura 53 Aniversário de Dario.....	99
Figura 54 Aniversário de Dario.....	100
Figura 55 Aniversário de Dario.....	100
Figura 56 O rosto de Dario.....	101
Figura 57 O corpo de Dario.....	101
Figura 58 Dinho rezando.....	101
Figura 59 Dinho rezando.....	101
Figura 60 A violência de Dinho	102
Figura 61 A violência de Dinho	102
Figura 62 A violência de Dinho	102
Figura 63 A violência de Dinho	102
Figura 64 O rosto de Denis	102
Figura 65 O rosto de Denis	102
Figura 66 O rosto de Denis	103
Figura 67 O rosto de Reginaldo	104
Figura 68 O rosto de Reginaldo	104
Figura 69 O rosto de Reginaldo	105
Figura 70 O rosto de Reginaldo	105
Figura 71 O rosto de Reginaldo	105
Figura 72 O rosto de Reginaldo	106
Figura 73 O rosto de Reginaldo	106
Figura 74 O rosto de Reginaldo	106
Figura 75 Elenco em Cannes.....	108
Figura 76 Sandra Corveloni	108

INTRODUÇÃO

Representação imagética da vida humana recriada na tela. Veículo de ligação afetiva e de identificação do público com o filme. Credor de apelos publicitários e de comercialização da obra. O ator de cinema é um dos elementos mais importantes para a concretização de um projeto cinematográfico. E também um dos elementos mais complexos para serem integrados ao projeto criativo, da concepção à distribuição, já que da sua escalação pode depender parte importante do sucesso ou do fracasso de um projeto. Não é por acaso que a maior indústria cinematográfica do mundo, leia-se hollywoodiana, consolidou-se a partir do *star system*, ou seja, apoiada na criação e na consagração de atores e atrizes que, tornados estrelas, auxiliaram na construção da hegemonia do cinema estadunidense no mundo. Mas a opção de apoiar uma produção de cinema no nome/imagem de uma estrela também pode ser observada nas produções de vários outros países.

No Brasil estrelas do cinema têm sido as responsáveis pelos melhores números da bilheteria nacional, desde finais dos anos 1920, com a criação das produtoras Cinédia e Brasil Vita Filmes. Nas décadas de 1930 e 1940, a popularidade da dupla Oscarito e Grande Otelo rendeu o sucesso dos filmes da Atlântida. A década de 1950 viu brilharem as estrelas da Vera Cruz, da Maristela e da Multifilmes, como Tônia Carrero, Anselmo Duarte, Eva Wilma e Eliane Lage, além do popularíssimo Amácio Mazzaropi. Mais recentemente, a partir dos anos 1970, o famoso quarteto Os Trapalhões e Xuxa Meneguel foram nomes que atraíram o público e fomentaram a indústria do cinema brasileiro.

Ocorre ainda no Brasil, que a criação e a consagração de estrelas independem da presença dos atores exclusivamente na tela de cinema. Com a qualidade técnica, o alcance nacional e a popularidade da televisão brasileira, são principalmente as novelas, desde os anos 1970, que lançam ídolos e estrelas, que depois podem emprestar sua popularidade às produções cinematográficas. Nesse caso, escalar para o elenco um ator de destaque das novelas da Rede Globo, por exemplo, pode representar uma boa margem de aceitação do filme pelo público. O surgimento da Globo Filmes – produtora do grupo Globo Comunicação e Participações S. A., que desde sua criação em 1998 participou da produção de mais

de 120 filmes brasileiros – vem provando que nosso cinema, como indústria, pode buscar uma consolidação a reboque do mercado da televisão, tanto em termos de material técnico quanto em termos de material humano.

Ao buscarmos sair do escopo dessas produções mais comerciais (e mesmo considerando-se parte dessas produções), encontramos projetos fílmicos que buscam evitar a participação de estrelas ou de atores mais conhecidos pela televisão. É o caso de produções que trazem em seu projeto artístico a necessidade do uso de rostos desconhecidos do grande público. Para essas iniciativas são escolhidos atores quase sempre de formação teatral, que pouca intimidade tem com a linguagem do cinema, ou então são muito jovens e inexperientes na arte da interpretação, ou até mesmo não são atores. Muitas vezes esses projetos contam com uma fase para preparar o elenco para a filmagem, expediente que nas últimas décadas tem feito brilhar um novo profissional em muitas fichas técnicas: o preparador de atores.

A preparação de atores é uma atividade consolidada na atual organização da indústria cinematográfica brasileira. Presente em grande parte das fichas técnicas dos filmes atuais, o preparador de atores foi ganhando espaço nos contextos criativos do cinema, na medida em que a indústria se consolidava para atingir o patamar atual. Atualmente, nomes importantes como os de Fátima Toledo e Sérgio Penna trazem em sua bagagem resultados competentes, atestados por prêmios e elogios aos atores brasileiros, dentro e fora do país.

A função de preparar atores desenvolveu-se a partir de várias necessidades surgidas com o incremento da produção cinematográfica no Brasil, nos últimos anos, e tem servido a vários propósitos como: preparar não atores para o trabalho de criação de personagens, tendo em vista a câmera; preparar atores com experiência teatral para a especificidade do cinema; ou ainda, preparar o elenco para um projeto específico de uma obra, fazendo com que a atuação siga os mesmos nortes criativos das outras opções estilísticas do filme.

É sob essa última perspectiva que pretendemos investigar a atuação do elenco de *Linha de Passe*, filme codirigido por Walter Salles e Daniela Thomas, lançado em 2008, e que conquistou o Prêmio de Interpretação Feminina no Festival de Cannes (2008) para a atriz Sandra Corveloni, na sua estreia em longas-metragens, além de elogios ao elenco jovem composto pelos atores: Vinícius de Oliveira (o único ator do elenco principal que já tinha experiência em cinema), João

Baldasserini, José Geraldo Rodrigues e Kaíque de Jesus Santos. Debora Young, da publicação *Hollywood Reporter*, por exemplo, após assistir a exibição em Cannes, escreveu que o filme merecia “cumprimentos [pel]o conjunto de boas atuações que torna altamente singular cada membro da família”.

Nossa intenção neste estudo é perceber como o processo de preparação de um elenco neófito em cinema concorreu para que uma gama de significados que pontuam o filme todo também emergisse na atuação. Verificamos também como essa preparação persegue como resultado na tela, uma interpretação naturalista, utilizando-se de procedimentos que foram abordados desde Constantin Stanislavski, no início do século XX, passando pela apropriação dos mesmos pela indústria cinematográfica estadunidense, bem como pela preparadora brasileira Fátima Toledo. Constatamos que tais procedimentos, de Stanislavski a Toledo, ensejam um resultado que aponte para uma fusão entre ator e personagem, de maneira a criar uma ilusão de realidade e a identificação do público com o personagem.

Especificamente em *Linha de Passe* tais procedimentos, bem como seu resultado na tela, apontam para a mesma matriz que sustenta a análise fílmica, pois verifica-se sua emergência em outros campos da criação. Essa ideia geradora, declarada pelos realizadores, é o que dá o nome ao filme: trata-se da linha de passe que no jargão futebolístico nomeia uma jogada em que os atletas de um mesmo time devem manter a bola em jogo, passando-a de um para o outro, sem perdê-la para o adversário.

A presente investigação busca, inicialmente, destacar a emergência desse conceito nos vários aspectos fílmicos, para depois se debruçar na análise de como isso se deu no campo das atuações, da preparação dos atores até o resultado na tela.

À época da produção do longa *Linha de Passe* o mercado cinematográfico brasileiro tinha o tema da periferia como um grande manancial para a criação de produtos. Os diretores Salles e Thomas, no entanto, buscaram se afastar de uma visão, reiterada pelas produções da época, de que a periferia é o local do crime e da violência e construíram um quadro naturalista de uma periferia em que a solidariedade dá lugar à lei do mais forte, promovendo, desde o roteiro, a ideia de colaboração entre pares, expressa no significado de linha de passe no futebol.

No que tange à formação do elenco do núcleo familiar, a escolha de atores desconhecidos do grande público permitiu que o trabalho de interpretação fosse

construído coletivamente, sem que uma estrela brilhasse mais do que o conjunto. Nessa perspectiva, o trabalho de preparação buscou criar uma relação íntima entre os atores do núcleo familiar, por meio da efetiva experimentação das relações que deveriam se estabelecer entre os personagens. O filme pôde, então, se favorecer dessa relação pessoal em que cada ator do núcleo familiar se tornou um jogador de um mesmo time, buscando marcar um gol, ou seja: dar vida e realidade àquela família brasileira, por meio da solidariedade e do trabalho coletivo. Investigar como a preparação de atores concorreu para tal é um dos objetivos desta pesquisa.

Fundamentamos nossa investigação no pensamento de Constantin Stanislavski (1863-1938), ator e diretor russo, que foi o primeiro a propor uma sistematização do trabalho de interpretação a partir do material pessoal do ator, na busca de um resultado menos estilizado e mais naturalista. Essa interpretação naturalista, entendida como a fusão do ator com o personagem, é a abordagem mais característica para o trabalho do ator num filme que se pretende uma fatia da realidade, e fundamenta também o método de preparação de Fátima Toledo, para quem o ator não deve interpretar, mas “viver” o personagem. A investigação das atividades de preparação foi baseada em entrevistas realizadas com os cinco atores do núcleo familiar e em uma oficina prática da qual esta pesquisadora participou no Studio Fátima Toledo.

Trabalhando com formação de atores em nível universitário há mais de dez anos, nosso interesse pelo trabalho do ator no contexto do cinema se explica. A escolha do filme para análise, entretanto, deveu-se a questões práticas e de ordem pessoal, já que foi fruto de amizade e de admiração pelo trabalho de Sandra Corveloni, a mãe dessa família que o filme apresenta. O fato do elenco jovem, à época da preparação, estar na faixa etária da grande maioria dos alunos em formação nas escolas de teatro foi outro fator determinante na escolha.

Para quem pretende investigar o cinema brasileiro pelo recorte dos atores, pouco material bibliográfico é oferecido. As publicações da Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, pela *Coleção Aplauso Cinema Brasil – Perfil*, que trazem depoimentos de grandes atores e diretores, são uma exceção. Nesses perfis encontramos vasto material sobre os modos de trabalho de quem fez e está fazendo, na prática, o cinema brasileiro. Nesse contexto destaca-se também a enorme contribuição de Nikita Paula com *Voo cego do ator no cinema brasileiro*, de 2001, onde, por meio de diversas entrevistas com diretores e atores de variadas

faixas etárias, a pesquisadora concebe um expressivo panorama sobre a presença do ator no cinema brasileiro desde os primórdios, até a década de 1990. Indispensável é a leitura de *O ator de cinema*, de Jacqueline Nacache, publicação portuguesa de 2012, na qual a autora traça um panorama histórico rico em referências sobre a trajetória do ator no cinema mundial.

Este estudo começa por apresentar, no primeiro capítulo, os diretores de *Linha de Passe*, Walter Salles e Daniela Thomas, destacando o contexto de suas criações artísticas, os pontos de contato entre as duas carreiras e os atores com os quais eles trabalharam no cinema.

O segundo capítulo trata da análise fílmica, do qual se destacam a análise dos personagens do núcleo familiar e a investigação sobre os elementos narrativos e estilísticos que expressam o conceito que fundamenta esta análise, como já assinalado.

E o terceiro capítulo é dedicado justamente à análise do trabalho dos atores, desde sua seleção, a preparação com Fátima Toledo, as filmagens com Salles e Thomas no bairro paulistano Cidade Líder, até a premiação em Cannes. Para fundamentar a análise, investigamos alguns fundamentos e procedimentos para a interpretação naturalista a partir de Stanislavski e sua repercussão no trabalho do ator para o cinema, bem como destacamos os paralelos de sua obra com as premissas do método de preparação de Toledo.

No terceiro capítulo há, ainda, a descrição da experiência dos atores, apresentada e comentada a partir de entrevistas concedidas a nós pelo elenco familiar: Sandra, Vinícius, José Geraldo, João e Kaíque. Essas entrevistas foram realizadas entre março e julho de 2013, e forneceram o material para o capítulo de análise do resultado da interpretação na tela. Essa última análise conta com os depoimentos dos atores, para se constatar como se concretizaram na filmagem os procedimentos realizados durante a preparação. O terceiro capítulo encerra com a experiência dos atores em Cannes, local da primeira exibição do filme, bem como a repercussão obtida pela exibição.

Esperamos com este estudo poder contribuir minimamente com o registro de processos de criação do ator, esse artista de arte efêmera, que no cinema teve sua imagem imortalizada, mas cujo trabalho, como veremos, vai muito além do resultado que se apresenta no palco ou na tela.

1 A PARCERIA SALLES E THOMAS NO CINEMA

1.1 Walter Salles

Walter Moreira Salles Jr. nasceu a 12 de abril de 1956, no Rio de Janeiro. Filho de Walther Moreira Salles, diplomata e banqueiro (fundador do Unibanco), e Eliza Margarida Vianna Gonçalves. Tem três irmãos: Pedro Moreira Salles, economista; João Moreira Salles, diretor de cinema e cofundador da produtora Videofilmes; e Fernando Roberto, editor, filho de seu pai com a primeira mulher, Hélène Marie Tortoise.

Sua trajetória profissional começou na televisão, nos anos 1970, onde trabalhou como criador, produtor e apresentador do programa de entrevistas *Outras Palavras*, na TVE Rio. Entre 1983 e 1985, dirigiu o programa *Conexão Internacional*, na extinta Rede Manchete, programa de entrevistas apresentado por Roberto D'Ávila. Em 1987 realiza dois documentários para a TV com o irmão João Moreira Salles: *Japão, Uma Viagem no Tempo* e *China, o Império do Centro*, exibidos na extinta Rede Manchete. Esses dois trabalhos de criação com o irmão seriam o germe da produtora Videofilmes, que tem produzido e apoiado uma parte significativa dos filmes e diretores em atividade no Brasil.

Salles dirigiu filmes publicitários por oito anos, a partir de 1985, experiência que aumentou seu conhecimento técnico e o ajudou a ter disciplina no planejamento da produção: “A publicidade é, de certa forma, a prática de planejar. É um processo que é todo balizado, de A a Z.” (SALLES apud STRECKER, 2010, p. 221). Em 1988 Salles começou a dirigir uma bem-sucedida série de programas musicais para a TV, ocasião em que realiza a primeira parceria com Daniela Thomas, que rendeu desde então três longas e outras produções de diversos formatos, como: *Adão ou Somos Todos Filhos da Terra*, de 1999, em codireção com João Moreira Salles e Kátia Lund; *Uma Pequena Mensagem para o Brasil ou A Saga de Castanha e Caju contra o Encouraçado Titanic*, de 2002; e o segmento *Loin du 16ème* (segmento de *Paris, Je T' Aime*), em 2006.

Ainda para a TV, Salles realizou com Nelson Pereira dos Santos um documentário com quatro episódios sobre artistas plásticos, que foi premiado em Havana, Cuba. Um dos episódios veio a se tornar o seu documentário de 52 minutos:

Franz Krajcberg – O Poeta dos Vestígios (1987)¹, que foi a primeira centelha para a criação de *Central do Brasil*, como veremos. Durante a filmagem do documentário sobre Krajcberg, Salles soube que o artista se correspondia com uma presidiária, Maria do Socorro Nobre, que havia se interessado por seu trabalho quando o conheceu pelas páginas de uma revista semanal e, desde então, vinha mantendo uma correspondência afetuosa com o artista. Salles interessou-se pela presidiária baiana e decidiu realizar um documentário sobre essa correspondência, além de registrar o primeiro encontro entre os correspondentes.

Socorro Nobre, documentário lançado em 1995, foi filmado em quatro dias, com fotografia de Walter Carvalho e sem roteiro prévio, e acabou sendo uma inspiração para *Central do Brasil*, a partir de uma questão que se colocou para Salles durante o processo: “Se uma carta pode mudar o destino de duas pessoas, o que acontece quando cartas não são enviadas?” (Apud STRECKER, 2010, p. 77). Essa questão foi a base para a criação do roteiro e da personagem Dora, interpretada por Fernanda Montenegro em *Central do Brasil*.

O primeiro longa de Walter Salles data de um dos piores momentos do cinema brasileiro: o início dos anos 1990. Lúcia Nagib descreve assim aquele período: “No Brasil, 1990 foi realmente o ano zero do cinema, com o brusco fechamento da Embrafilme, pelo recém-empossado presidente Fernando Collor de Mello, que paralisou a produção de filmes pelo menos por dois anos” (2006, p. 16). Não havia financiamento público para o cinema, e a ideia geral era de jogar os filmes nas leis de mercado. A pergunta a ser feita era: que mercado? Em meio a um período de grandes incertezas e paupérrimos recursos para a produção, Walter Salles produziu seu primeiro longa: *A Grande Arte* (1991).

Com roteiro de Rubem Fonseca, baseado em seu livro homônimo, o filme foi uma tentativa de abrir o mercado internacional para o cinema brasileiro depois do fechamento da Embrafilme. Trata-se de um policial ágil e repleto de cenas de ação e violência num espaço urbano. Falado em inglês, apresentou um elenco multinacional, destacando-se Peter Coyote, Amanda Pays, Raul Cortez e Giulia Gam. A recepção ao filme foi fria para as altas expectativas. *A Grande Arte* obteve um público de 300 mil espectadores, dos quais 240 mil no Brasil (STRECKER, 2010, p. 132).

¹ Franz Krajcberg é um artista plástico nascido na Polônia em 1921 e naturalizado brasileiro em 1957. Desde então fixou residência em nosso País. Sua obra se constrói pelo trabalho com pedras, troncos de árvores e outros elementos naturais, numa intenção de denúncia contra a ação predadora do homem sobre a natureza. Atualmente dedica-se mais à fotografia.

Foi apenas em 1993, no governo de Itamar Franco, que medidas mais consistentes do Estado começaram a fomentar o mercado cinematográfico, com a criação da Lei do Audiovisual e da Lei Rouanet. Essas leis de apoio oficial, baseadas em renúncia fiscal, foram tão importantes que marcaram o início do período conhecido como *Retomada* no cinema brasileiro. Desde então,

Os instrumentos legislativos Lei do Audiovisual e Rouanet se transformaram nos principais mecanismos de alavancamento da atividade, eles são os elementos responsáveis pelo chamado ciclo que ficou conhecido como da 'Retomada do Cinema Brasileiro' (GATTI, 2005. p. 23).

O segundo longa de Salles, primeiro dos três que viria a codirigir com a cineasta Daniela Thomas, foi *Terra Estrangeira*, de 1995, e foi um dos marcos dessa Retomada, juntamente com *Central do Brasil*, de 1998. Com uma fotografia em preto e branco do premiado Walter Carvalho, os diretores produziram um retrato nostálgico e amargo da geração Collor de Mello, e do exílio a que muitos brasileiros se viram forçados diante da falta de perspectivas no País.

Em seu livro *A Utopia No Cinema Brasileiro*, Lúcia Nagib (2006, p. 44) informa que a ideia para *Terra Estrangeira* surgiu quando Salles viu uma fotografia de Jean-Pierre Favreau, de um navio encalhado próximo à praia. Segundo os roteiristas essa visão foi fundamental para estabelecer a noção de exílio que fundamenta o roteiro, um exílio econômico e não político, como eles mesmos declaram na apresentação ao roteiro publicado: "Aqui surge a imagem da terra estrangeira como uma solução, também idealizada, para a ausência de perspectiva, de autoimagem, de identidade." (SALLES, THOMAS, BERNSTEIN, 1996). Ao mesmo tempo, ainda segundo Nagib, os diretores estavam interessados em contribuir para a reconstrução dessa identidade perdida:

Salles, muito conscientemente, visava à reconstrução de um certo cinema brasileiro, abandonado no passado com a desmoralização da agenda nacional. Reconstruir a identidade implicava, no entanto, um *détour* pelo exterior, a absorção e o diálogo com outras tendências internacionais e a conseqüente conquista do espaço no mercado global (2006, p. 45).

Se em *A Grande Arte* parecíamos ver um filme policial americano, em *Terra Estrangeira* vê-se essencialmente a realidade brasileira da época. A cena inicial do filme ainda ressoava na memória de todos os brasileiros: ao ouvir a notícia da então ministra da Economia, Zélia Cardoso de Melo, de que haveria o confisco das

cadernetas de poupança, a mãe do protagonista Paco morre, fazendo com que ele emigre para Portugal.

O elenco de *Terra Estrangeira* foi “familiar”, brincou Salles. E é verdade. Ator iniciante, o protagonista da trama foi entregue a um primo de Thomas, Fernando Alves Pinto. Os outros atores vinham de uma tradição teatral: Alexandre Borges, Luís Melo e Laura Cardoso, além de Fernanda Torres, com quem Thomas já havia trabalhado no teatro. Torres propôs à direção a cena na qual canta *Vapor Barato*, música de Jards Macalé e Waly Salomão, numa improvisação durante os ensaios. Como a filmagem foi muito rápida (três semanas), a experiência teatral dos atores viabilizou ensaios coordenados por Thomas, o que acabou por agilizar o processo.

O público final de *Terra Estrangeira* nos cinemas foi mais modesto que o do primeiro longa: 150 mil espectadores, sendo 120 mil no Brasil, mas colocou Salles no circuito de participações e premiações em festivais internacionais (STRECKER, 2010, p. 111).

Após *Terra Estrangeira* Salles filmou *O Primeiro Dia*, novamente codirigido com Daniela Thomas. O projeto teve início em 1996 e lançamento no Brasil apenas em 1999. Foi um projeto do canal de TV franco-alemão *Arte* e da produtora *Haut e Court*, que encomendaram a dez cineastas filmes sobre a passagem do milênio. No Brasil coube a Salles e a Thomas o convite. A única exigência era de que o filme se situasse na passagem do ano de 1999 para 2000. *O Primeiro Dia* se passa na cidade do Rio de Janeiro, na virada do milênio, quando as esperanças de união e redenção se renovam, e oferece uma metáfora para a desejada conciliação social entre a zona sul e o morro carioca.

O filme *O Primeiro Dia* foi assistido em 1998, durante a série da *TV Arte: 2000 Visto Por...* e depois, com 15 minutos a mais, foi apresentado no Festival de Berlim, fora da competição. Também foi um projeto pequeno, que contou com um elenco de atores experientes no cinema, tendo à frente novamente Fernanda Torres, ao lado de Matheus Nachtergaele, Carlos Vereza, Luiz Carlos Vasconcelos, José Dumont, e Tônico Pereira. O roteiro foi assinado por Walter Salles, Daniela Thomas, João Emanuel Carneiro e José de Carvalho.

A dupla de realizadores só voltaria a se encontrar em 2006, para iniciar o projeto de *Linha de Passe* (2008). Na ocasião, Salles já havia construído uma trajetória no cinema dentro e fora do País, com sua obra mais destacada, *Central do*

Brasil (1998), e ainda as produções *Abril Despedaçado* (2000), *Diários de Motocicleta* (2004) e a produção hollywoodiana *Água Negra* (2005).

Segundo Lúcia Nagib (2006, p. 17), o cinema da Retomada, no qual se insere *Central do Brasil*, derivou, entre outros fatores, da “sintonia com uma situação mundial que garantia espaço a expressões multiculturais, sobretudo quando temperavam impulsos autorais com cor local e certa dose de gêneros consagrados.” A pesquisadora destaca ainda que “a reconstrução de um imaginário nacional utópico, com o renascimento cinematográfico brasileiro a partir de meados dos anos 1990, incluiu a exploração geográfica do país, com uma nova curiosidade pelo elemento humano e sua tipicidade” (2006, p. 61). Para Nagib, Salles cumpriu essas expectativas com *Central do Brasil*, que, portanto, tornou-se o “epítome da atitude de redescoberta apaixonada do Brasil”, tendo por isso sido “internacionalmente festejado como marco do renascimento do cinema brasileiro” (2006, p. 65).

Central do Brasil recebeu mais de cinquenta prêmios em todo o mundo, que elevaram o prestígio do cinema nacional no cenário internacional, além de contribuir enormemente na divulgação e distribuição do filme. Dentre os prêmios destacam-se: Urso de Ouro no Festival de Berlim (1998), na Alemanha; Urso de Prata (Melhor Atriz a Fernanda Montenegro), no Festival de Berlim (1998), na Alemanha; Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro (1999), nos EUA; indicações ao Oscar nas categorias: Melhor Filme Estrangeiro e Melhor Atriz a Fernanda Montenegro, nos EUA; Melhor Filme Estrangeiro da National Board of Review of Motion Pictures, nos EUA; Melhor Filme Estrangeiro da Bafta (British Academy of Film, Television and Arts), na Inglaterra.

O reconhecimento que tantos prêmios trouxeram para Salles acabou concorrendo também para o reconhecimento do cinema brasileiro em nível internacional, conforme sustenta Nagib:

Filmes como *Central do Brasil* e *Cidade de Deus*, que transformaram seus diretores em nomes internacionais, são produtos brasileiros tanto quanto da cultura globalizada. [...] Walter Salles sente-se à vontade fazendo filmes em português, inglês ou espanhol, como no latino-americano *Diários de Motocicleta* (2004). Os últimos trabalhos de direção de Walter Salles e Fernando Meirelles, respectivamente, *Água Negra* (*Dark Water*, 2004) e *O Jardineiro Fiel* (*The Constant Gardener*, 2005), são produções internacionais sobre as quais os críticos de hoje se debruçam [...] para decifrar os secretos traços autorais (2006, p. 21).

Destacamos o elenco a partir da protagonista, Dora, para quem foi escalada a consagrada atriz Fernanda Montenegro. Ela trabalhou ao lado de Othon Bastos, ator

experiente, ligado ao Cinema Novo; de Marília Pêra, atriz de vários papéis memoráveis, como a prostituta de *Pixote* (Hector Babenco, 1980); além de Matheus Nachtergaele, Otávio Augusto e o neófito Vinícius de Oliveira, menino descoberto por Salles num aeroporto no Rio de Janeiro, onde ele trabalhava como engraxate, e levado às telas do mundo todo com um trabalho de preparação daquela que viria a ser um dos nomes mais respeitados na preparação de atores para o cinema no Brasil: Fátima Toledo.

A partir da repercussão internacional de *Central do Brasil* a carreira de Salles atingiu outro patamar. Ele recebeu convites para dirigir várias produções americanas, mas já estava preparando seu próximo filme no Brasil. Com roteiro de Salles, Sérgio Machado e Karim Ainouz, baseado no romance do albanês Ismail Kadaré, *Abril Despedaçado* foi lançado em 2000, tendo Rodrigo Santoro, ator de grande destaque na mídia e galã global, como protagonista de uma história de vingança entre duas famílias no sertão nordestino. O elenco completou-se com José Dumont, Rita Assemany, Luiz Carlos Vasconcelos, Ravi Ramos Lacerda, Flávia Marco Antônio, Everaldo Pontes, Wagner Moura, Gero Camilo, Othon Bastos e Vinícius de Oliveira, em pequena participação.

Nesse filme a preparação de atores contou com uma vivência de um mês no sertão brasileiro, durante o qual houve trabalhos de integração do elenco e treinamento das ações realizadas pelos personagens na fazenda onde “viveria” o núcleo familiar do filme. *Abril Despedaçado* foi indicado ao Globo de Ouro de Melhor Filme Estrangeiro (2002), nos EUA, e a vários outros prêmios internacionais. Teve um público de 550 mil espectadores, sendo 300 mil no Brasil (STRECKER, 2010, p. 117), mas não cumpriu as expectativas criadas com *Central do Brasil*.

Salles fez sua primeira incursão numa produção totalmente estrangeira com *Diários de Motocicleta*, em 2004. O filme foi baseado no diário escrito por Che Guevara, sobre a viagem que ele realizou com o amigo Alberto Granado, nos anos 1950, pela América Latina.

O convite foi feito por Robert Redford, ator e diretor americano, criador do *Sundance Festival*, no qual o roteiro de *Central do Brasil* fora premiado. Tendo o ator mexicano, estrela internacional, Gael Garcia Bernal como Che Guevara, e Rodrigo de La Serna, como Alberto Granado, o filme foi aclamado em sessão não oficial em Cannes e, nos Estados Unidos, levou o Oscar para a música de Jorge Drexler: *Al Otro*

Lado Del Rio. Diários de Motocicleta teve um público de doze milhões de espectadores, sendo 900 mil deles no Brasil (STRECKER, 2010, p. 83).

Com a carreira internacionalizada, Salles seguiu numa produção totalmente americana: *Dark Water (Água Negra)*, de 2005, refilmagem do filme de horror homônimo do diretor japonês Hideo Nakata (2002). O filme de Salles teve um elenco formado por estrelas de Hollywood: Jennifer Connely, Tim Roth e John C. Reilly – e alcançou um público de sete milhões de espectadores.

Finalmente, sobre *Linha de Passe*, Salles declara em depoimento nos extras do DVD que uma das motivações para fazer o filme foi o desejo de “falar do país depois de dez anos de *Terra Estrangeira*”, além do “desejo de voltar a trabalhar com o Vinícius [de Oliveira]”. O elenco do núcleo familiar, com exceção de Vinícius, foi selecionado entre estreantes no cinema (SALLES, 2008 a).

Linha de Passe teve um público de mais de 200 mil espectadores, sendo 160 mil no Brasil, e foi selecionado oficialmente para o 61º Festival de Cannes (2008), no qual arrebatou o prêmio de Interpretação Feminina para Sandra Corveloni.

A mais recente produção de Salles foi *On the Road (Na Estrada)*, de 2012, uma produção americana do consagrado realizador Francis Ford Copolla (Produtora American Zoetrope), baseado numa das principais obras literárias da contracultura americana: *On the Road*, livro homônimo de Jack Kerouac, de 1957.

O elenco foi composto por estrelas americanas e teve Kirsten Stewart como uma das personagens principais. Trata-se da estrela do sucesso comercial *Crepúsculo* (2008), que havia aceitado o papel antes do sucesso obtido com a citada saga juvenil. Mesmo assim ela permaneceu no projeto, o que mais uma vez comprovou o prestígio e a confiança adquirida por Salles no mercado internacional.

O elenco, que demorou oito anos para ser definido, foi composto ainda por Kirsten Dunst, que segundo Salles “foi a primeira atriz que contatei para interpretar Camille. Gosto muito de sua maneira de atuar, sempre justa, precisa”; além de Garrett Hedlund, Sam Riley e a brasileira de carreira internacionalizada Alice Braga, com quem Salles “sempre quis trabalhar”. Ele avalia a atriz como alguém que “trouxe uma luminosidade única ao papel de Terry, uma jovem imigrante que Sal, o narrador do filme, encontra na estrada” (SALLES, 2012 b).

1.2 Daniela Thomas

Daniela Gontijo Alves Pinto é carioca, nascida em 1959. É filha do escritor Ziraldo e tem quatro irmãos. Estudou cinema em Londres, no final dos anos 1970. Casou-se com o diretor teatral Gerald Thomas – do qual mantém o sobrenome artístico – e mudou-se para Nova Iorque, onde foi seduzida pela criação cenográfica no teatro. Seu primeiro trabalho como cenógrafa foi para *All Strange Away*, de Samuel Beckett, dirigida por Gerald Thomas no Teatro La MaMa, em Nova Iorque, em 1983. De volta para o Brasil, Daniela e Gerald Thomas fundaram a Companhia Ópera Seca, na qual ela assinou a cenografia de 22 espetáculos, entre os quais *Quatro Vezes Beckett* (1985); *Quartett* e *Carmem com Filtro* (1986); e *Eletra Com Creta* (1987).

Sobre suas criações na década de 1980, o crítico teatral Yan Michalski destaca que a cenógrafa:

Parte sempre de um choque visual básico, em vários casos constituído de paredes cuja altura desmedida e cuja textura insólita configuram uma ruptura violenta com os padrões realistas, e um ponto de partida para a criação de um universo fantasioso e simbólico, que fornece uma complexa soma de sugestões metafóricas sobre a situação dramática em que as personagens se encontram (MICHALSKI, s/d.).

Dessa época são os cenários de Thomas construídos com as telas de filó², que fechavam totalmente a frente do palco e ainda criavam corredores paralelos até o fundo. Nessas telas, quando a luz incide de frente, o resultado é uma superfície opaca que esconde o que está atrás. Já quando a luz incide por trás da tela, diretamente sobre o ator ou o objeto lá presente, ela se torna transparente, tornando então possível a visualização deste ator ou objeto que está atrás da tela. Esse recurso, que foi usado em *Eletra Com Creta* e na ópera *Matogrosso* – dirigida por Gerald Thomas, com música de Philip Glass, em 1989 – permite uma espécie de corte cinematográfico no teatro. Pelo comentário da artista percebemos como ela trafega com muita tranquilidade por diversos territórios criativos:

No teatro há uma limitação atávica: ao terminar uma cena, o ator tem que sair do palco. Pode-se apagar a luz, deixar tudo preto, mas isso limita o ritmo [...] O uso dos filós permitiu montar uma cena atrás deles

² Telas de tecido fino e transparente, esticado e preso em armação de madeira ou equivalente, que se assemelham a enormes telas de pintura em branco. Essas telas são presas na frente do palco como se fossem uma parede construída entre o palco e a plateia. Podem se transformar em telas opacas ou transparentes, de acordo com a luz projetada na frente ou atrás delas. Quando utilizadas em maior número, criando corredores paralelos, permitem criar efeitos ilusórios no palco.

[os atores], outra na frente. Podia-se cortar de uma cena para a outra instantaneamente. Isso foi importante para o Gerald, fazia parte de um processo em que ele estava trabalhando a descontinuidade do ritmo, algo próprio do cinema que estávamos fazendo no teatro. (Apud FERNANDES, 2010, p. 171)

No cinema, três de suas realizações estão ligadas à parceria com Salles, e nelas constatamos uma opção por uma linguagem mais realista, diferente da linguagem simbólica que geralmente caracteriza seu trabalho como cenógrafa.

O primeiro trabalho que Thomas realizou com Salles, contudo, foi para a televisão. Salles convidou Thomas para assumir a direção de arte do musical *João e Antonio*, de 1992. Tratava-se de um especial para a TV sobre João Gilberto e Antonio Carlos Jobim. Um dos vários musicais da série que Salles já vinha dirigindo para a televisão, com uma ótima repercussão. O primeiro encontro de trabalho foi durante a fase preparatória do show de João Gilberto, em 1990, no Ibirapuera, em São Paulo.

A partir dessa experiência outras parcerias com Salles surgiram, em curtas e longas metragens, como citado anteriormente.

Segundo Sílvia Fernandes, pesquisadora e professora da USP, os principais eixos criativos de Daniela Thomas são: a arte conceitual, o cinema, o meio urbano e o cotidiano. Sobre o eixo conceitual, Fernandes destaca:

A obra de arte como ideia que se concretiza em cenário minimalista, onde o objeto é literal e o espaço real, e a ampliação do raio de ação artística para além das especificidades de um único meio são outros traços da gestação conceitual de seu projeto (2010, p. 168).

A pesquisadora faz referência a outros traços na obra de Thomas, que se somam aos citados acima, como “a tessitura de lugares abstratos”, que, segundo ela, é um dado paradoxal na sua criação, já que “seus espaços intangíveis são projetados com a matéria mais concreta”, o que para Fernandes se constitui num mecanismo de “ilusão e desilusão” (2010, p. 168).

Ainda que a base conceitual da criação de Thomas a leve a concretizações cênicas de ordem mais abstrata e simbólica, nos seus filmes podemos perceber a emergência do real na tela, configurado por imagens reiteradas da cidade e dos seus habitantes. Entretanto, sua intenção é proporcionar, quer nos cenários, quer nos filmes, uma “experiência real às pessoas”, ou como ela mesma declara, “uma vivência de primeira mão” (THOMAS apud FERNANDES, 2010, p. 173).

Os eixos criativos de Thomas alicerçaram mais de 60 cenografias e figurinos para produções de teatro e de ópera, em todo o mundo. Também concorreram para tornar o seu nome um dos mais prestigiados da área.

Em 1998 ela encenou *Da Gaivota*, uma adaptação livre do texto do russo Anton Tchekhov (1860-1904), *A Gaivota*, com Fernanda Montenegro, Fernanda Torres e Matheus Nachtergaele.

Desde 2001, vem criando a cenografia para os espetáculos do encenador curitibano Felipe Hirsch, entre os quais se destacam: *Nostalgia* e *Os Solitários*, dois textos de Nicky Silver (2002); *A Morte de um Caixeiro Viajante*, de Arthur Miller (2003); *Temporada de Gripe*, de Will Eno (2003); *Alice*, de David Greig, (2003); e *Avenida Dropsie*, de Will Eisner (2005).

Em 2009, em codireção com Felipe Hirsch, realizou *Insolação*, filme com roteiro de Will Eno e Sam Lipsyte. Nele são contadas histórias de vários personagens vivendo paixões que se confundem com um estado febril, provocado também pelo calor de uma Brasília tornada árida e quase abstrata, pelos enquadramentos da câmera dos realizadores. Foi estrelado por Paulo José, Simone Spoladore, Leandra Leal e grande elenco.

1.3 A parceria para o filme

Em depoimento colhido para os extras do DVD de *Linha de Passe*, Walter Salles declarou, conforme já citado, que o filme foi o “resultado de vários desejos”, dos quais um era trabalhar de novo com Thomas, “para falar do país dez anos depois de *Terra Estrangeira*” (SALLES, 2008 a).

Para Salles, *Terra Estrangeira* fora uma obra que buscava, juntamente com outros filmes da Retomada, dar uma resposta ao momento político brasileiro gerado pelo governo Collor de Mello (1990 - 1992). Segundo o diretor, o tema que norteava as produções dessa época era a busca pela identidade brasileira, gerada por um desejo de nos compreendermos enquanto nação. Numa entrevista sobre o lançamento de *Linha de Passe*, que Salles e Thomas deram ao site de cinema *CinemaScópio*, o diretor declarou que essa busca pela identidade brasileira no cinema deixou hoje de ser a tônica das produções nacionais, já que “ao longo do caminho,

esse cinema que tentava responder às perguntas sobre quem somos, de onde viemos e para onde estamos indo deu lugar a um cinema menos comprometido e mais comercial” (SALLES, 2008 a).

Dez anos depois de *Terra Estrangeira*, tanto o cenário político como o mercado cinematográfico brasileiros haviam sofrido muitas mudanças. A edição da Lei do Audiovisual alavancara a produção de cinema, principalmente a partir de 1995, tornando-se o marco da Retomada e possibilitando um incremento tanto na produção quanto na boa repercussão dessa produção dentro e fora do País. Já era possível para realizadores reconhecidos, como Salles e Thomas, dedicarem-se mais à criação artística do que buscarem formas de viabilização para a produção. Por isso o cuidado na concepção do projeto, que deveria cumprir algumas expectativas dos realizadores.

Para Thomas, uma intenção do filme era retratar não a “verdade”, mas a “veracidade”, a partir do “desejo de transmitir *algo* que estivesse para *além* da imagem, para *além* da fala”, e ainda afirmou que pretendeu uma “ficção com ganas, com inveja da realidade. Uma ficção que se quer realidade” (THOMAS, 2008).

Podemos destacar alguns traços dessa realidade buscada por Thomas nas locações da cidade de São Paulo que, segundo ela, é “uma cidade que a cada curva parece que tem outra, e outra, e outra” (THOMAS, 2008). A cidade como forte presença na tela é uma das características das parcerias de Salles e Thomas, e parece ser uma contribuição criativa de Thomas, visto que marca suas quatro obras de cinema, inclusive seu último longa, codirigido com Felipe Hirsch: *Insolação*, cuja trama, como citado, se passa na cidade de Brasília.

As grandes tomadas das cidades onde se passam as histórias são recorrentes nos três filmes da parceria: São Paulo em *Terra Estrangeira* e em *Linha de Passe*, e o Rio de Janeiro em *O Primeiro Dia*. Segundo Thomas, isso se deve ao eixo urbano que norteia parte de sua criação:

As cidades são a realização concreta das ambições que temos como sociedade. Elas são o fato consumado. Sou apaixonada pelo Minhocão, gosto de olhá-lo tanto quanto gosto de olhar a Lagoa Rodrigo de Freitas no final da tarde [...] *Terra Estrangeira* vem do Minhocão, a origem do filme está identificada com esse viaduto, que também está em minha produção sistematicamente (Apud FERNANDES, 2010, p. 170).

Quanto aos roteiros, Thomas e Salles coassinaram os de *Terra Estrangeira* com Marcos Bernstein, e de *O Primeiro Dia* com João Emanuel Carneiro e José de

Carvalho. Em *Linha de Passe* foi Thomas quem assinou o roteiro com George Moura, e teve a colaboração de Bráulio Mantovani.

Nos três roteiros há personagens que oferecem material para um bom trabalho de ator, pois eles aparecem em situações de transformação, num ponto de virada a partir de uma condição que já se apresenta como precária, social ou psicologicamente. Em *Terra Estrangeira* os personagens enfrentam situações de melodrama, do gênero policial e de *road movie* a um só tempo, já que o filme trafega por esses gêneros, exigindo um trabalho de interpretação que respeite cada momento e que foi bem realizado pelos atores. Em *O Primeiro Dia* há cenas de forte cunho dramático, que exigem muita elaboração na interpretação dos atores e que, novamente, foram realizadas com competência pelo elenco. Finalmente, em *Linha de Passe* o roteiro não abusa de cenas de alta carga dramática e quando elas aparecem na narrativa, exigem dos atores sua expressão máxima no olhar, como na cena do aniversário de 15 anos de Dario, ou na cena em que Creuza espera a volta do caçula numa noite de terror na cidade de São Paulo, como veremos. Mas *Linha de Passe* propõe também o desafio de interpretar o cotidiano, o natural, os gestos e as palavras que deveriam parecer flagrados do cotidiano, mas que, por se pretenderem uma fatia da vida, deveriam conter em si todo o restante da vida que representam, para a ela darem verossimilhança na tela.

Thomas, cujo trabalho criativo esteve mais ligado ao teatro do que ao cinema, tem mais intimidade com o universo criativo do ator do que Salles. Foi a diretora que, em *Terra Estrangeira* e em *O Primeiro Dia*, organizou os ensaios que possibilitaram depois uma filmagem num curto espaço de tempo, característica que, como o pequeno orçamento, marcou os dois filmes citados. Conforme destacado por Strecker (2010, p. 152), “em *Terra Estrangeira* todas as cenas foram exaustivamente ensaiadas. [...] Ela [Daniela] se dedicou a tornar os personagens exequíveis, não artificiais”.

Segundo Thomas, o trabalho em coautoria “sempre começa com o Walter me mandando um postulado, um problema que depois precisa ser resolvido e trabalhado. Sou constantemente desafiada” (Apud STRECKER, 2010, p. 151). No caso de *Terra Estrangeira*, em que Thomas também assinou a direção de arte, sua colaboração foi sobre um roteiro apresentado por Salles, diferentemente de *Linha de Passe*, sobre o qual o próprio Salles comentou: “a estrutura que eu criei não se compara à estrutura que eu forneci para *Terra Estrangeira*”, e ainda revelou que “por mais que eu tenha

dado o ponto de partida do filme, ele é muito tributário do trabalho da Daniela. Ela tem uma família de quatro irmãos. O filme é mais dela do que meu” (Apud STRECKER, 2010, p. 98).

O processo de desenvolvimento do roteiro de *Linha de Passe* foi tumultuado, conforme descreveu Strecker no livro *Na Estrada: o cinema de Walter Salles*, a partir do depoimento do diretor. Tendo sido iniciado em 2002, a três mãos, o roteiro foi supostamente plagiado por um dos roteiristas, João Emanuel Carneiro, que havia coassinado os roteiros de *Central do Brasil* e *O Primeiro Dia*. Segundo os diretores, Carneiro vendeu uma das ideias do roteiro, antes da estreia do filme, para uma novela da Rede Globo. Thomas declarou ao jornal *Folha de São Paulo*, de 27 de abril de 2006: “é difícil expressar a sensação de ter suas ideias apropriadas e exibidas, de forma corrompida e deformada, em rede nacional.” Na mesma edição do jornal, Salles lamentou, dizendo: “o roteiro que eu tinha pensado, na verdade, é aquele que se tornou impossível” (Apud STRECKER, 2010, p. 101).

Entre idas e vindas de colaboradores, Bráulio Mantovani (indicado ao Oscar pelo roteiro de *Cidade de Deus*, 2002) propôs um roteiro baseado nos ataques de uma organização criminosa contra a cidade de São Paulo, ocorridos em maio de 2006. A ideia, entretanto, não agradou aos diretores, que acabaram preferindo a trama baseada no cotidiano conflituoso de uma família de moradores da Zona Leste, formada por uma mãe e quatro filhos homens.

O sucesso do filme, com a seleção oficial para Cannes de 2008, e o prêmio de interpretação feminina para Sandra Corveloni nesse mesmo festival sugerem que a opção foi acertada. E esse fato ajudou ainda a destacar o trabalho do elenco do núcleo familiar, que foi preparado por Fátima Toledo.

Toledo já havia trabalhado com Salles na preparação de Vinícius de Oliveira para o personagem Josué, de *Central do Brasil* (1998). Segundo Salles, cujas palavras se destacam no site do Studio Fátima Toledo, entre nomes como Fernando Meirelles e Hugo Giorgetti, “um elenco trabalhado por Fátima adquire uma densidade rara. Nenhum ator mente. Todos passam a habitar seus personagens de forma visceral. Ela potencializa o que está no papel” (TOLEDO, s/d).

Os primeiros testes para os atores foram realizados no Studio, bem como grande parte da preparação de atores, num processo que se fundamenta na experiência viva do ator nas situações do personagem. Essa abordagem, que visa

criar personagens verossímeis por meio de uma interpretação naturalista, será tratada no terceiro capítulo.

Passamos agora ao capítulo dois, no qual a análise das opções criativas de *Linha de Passe* servirá para destacar como se deram essas mesmas opções no campo do trabalho dos atores.

2 ANÁLISE FÍLMICA DE *LINHA DE PASSE*

2.1 Sinopse

No bairro Cidade Líder, na periferia de São Paulo (figura 1), Cleuza (Sandra Corveloni), uma empregada doméstica torcedora do Corinthians e grávida do quinto filho, é a chefe de uma família de quatro rapazes.

Um deles é Dario (Vinícius de Oliveira), que quer se tornar jogador de futebol profissional. Denis (João Baldasserini) é um motoboy, que mal consegue sustentar o filho que vive com a mãe. Dinho (José Geraldo Rodrigues), frentista de posto de gasolina, é um fiel da igreja evangélica. E Reginaldo (Kaíque de Jesus Santos), o único filho negro, de pai desconhecido, vive obcecado com a ideia de descobrir quem é o seu pai.

Apesar das dificuldades que enfrenta em sua dura realidade, a família se mantém unida e solidária. Suas relações evocam a jogada *linha de passe*: no futebol, os jogadores de um mesmo time devem passar a bola de um para o outro sem a perder para o adversário.



Figura 1 Cidade Líder no mapa de São Paulo
Fonte: http://pt.wikipedia.org/wiki/Cidade_L%C3%ADder

2.2 Contexto sócio-histórico

No Brasil, a abertura das primeiras redes de exibição Multiplex³, em 1996, já havia incrementado o mercado de exibição e preparado o mercado cinematográfico (incluídas as comodidades), para a nova massa popular que ascendeu à classe média durante a década de 2000. Depois de adquirir bens duráveis, essa classe social passou a demandar serviços e produtos culturais, fato que expandiu o mercado de exibição de produção audiovisual.

Ainda que essa ascensão social de parte da população brasileira tenha intensificado o mercado consumidor de bens duráveis e simbólicos, ela não alterou totalmente um quadro social que ainda representava o Brasil à época de *Linha de Passe*, revelado, entre outras, por características como: a falta de um programa de inserção do jovem no mercado de trabalho; a forte presença da mulher como provedora da família; e o crescimento das igrejas evangélicas, sobretudo nas periferias.

Esses temas, que compõem parte da história de *Linha de Passe*, foram desenvolvidos, principalmente, a partir de dois documentários realizados em 2000 por João Moreira Salles: *Futebol*, codirigido por Artur Fontes, e *Santa Cruz*, codirigido por Marcus Sá Paula, ambos produzidos pela *Videofilmes*, produtora dos irmãos Salles.

Santa Cruz acompanha, durante nove meses, a implantação de uma igreja pentecostal na Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, registrando também os depoimentos pessoais e a conversão dos moradores dessa área invadida, conhecida como Santa Cruz. João Moreira Salles declarou:

Meu filme sobre a igreja evangélica [*Santa Cruz*] não é sobre a igreja evangélica e sim sobre como eu vejo o fenômeno da igreja evangélica, é uma fatiazinha do fenômeno evangélico, que é aquela que me interessou fazer (SALLES, 2012 a).

Futebol é composto por três episódios: o primeiro trata dos jovens que desejam se tornar jogadores. O segundo trata da vida dos jogadores profissionais estabelecidos. O terceiro mostra o final dessa carreira. Os aspectos sociais e

³ Complexos que reúnem várias salas de projeção com diversas comodidades, como bares, estacionamento e segurança. A programação inclui superproduções e filmes de entretenimento de forte apelo comercial. No Brasil, essas redes estão localizadas em shoppings centers, usufruindo de sua estrutura.

biográficos que são tratados nos dois documentários serviram de inspiração e de material criativo para *Linha de Passe*. Contudo, outros materiais compuseram a pesquisa para a sua criação.

Fernandes, em um artigo sobre Daniela Thomas, revelou que o filme também se inspirou nos documentários: *Um Dia Qualquer* (2000), de Zuenir Ventura e Izabel Jaguaribe, que acompanha um dia na vida de uma empregada doméstica grávida; e *A Família Braz* (2000), de Arthur Fontes e Dorrit Harazim, que narra histórias de quatro filhos e sua mãe, que vivem e trabalham na cidade de São Paulo (2010, p. 173).

Portanto, a inspiração e a pesquisa para o filme foram baseadas em dados obtidos em documentários desde sua ideia original, já que o objetivo de seus realizadores era retratar a periferia paulistana de uma forma diferenciada do que vinha sendo realizado pelas produções brasileiras na época.

A periferia como cenário esteve presente em muitas produções cinematográficas brasileiras da época de *Linha de Passe*, ainda que as propostas estilísticas fossem bastante diferentes entre si. Em grande parte dessa produção a periferia aparece como o lugar da violência inescapável para sua população. Essa presença marcante da violência na cinematografia da década de 2000 a 2010 culminou na produção de 2007, *Tropa de Elite*, de José Padilha. Antes dela, em 2002, Fernando Meirelles já havia mostrado ao mundo uma face violenta da periferia brasileira com *Cidade de Deus*, em codireção com Kátia Lund e também com Fátima Toledo na preparação dos atores, buscados em sua maioria entre moradores da comunidade de Cidade de Deus. À época do lançamento de *Linha de Passe*, entretanto, Salles declarou: “Na classe social de onde eu venho, é fácil blindar um carro, colocar o vidro escuro e fingir que os problemas não existem. Só que eles existem e não tenho vontade de chamar o Bope para resolvê-los” (SALLES, 2008 c).

Ou seja, percebe-se, em Salles, uma intenção em retratar pessoas de uma periferia específica: aquelas que enfrentam o cotidiano com as dificuldades que ele apresenta, mas sem se entregar à vida de contravenções ou apelar para a criminalidade. Por isso, podemos notar que em *Linha de Passe* o inimigo não é a vida marginal, sempre à espreita como uma opção à falta de oportunidades, e sim a dificuldade social de algumas pessoas para enfrentarem e vencerem os problemas de sua vida na periferia. Pessoas anônimas que a câmera de *Linha de Passe* vai buscar nas ruas para compor a representação dessa enorme cidade de São Paulo.

O fato de o filme ter sido inspirado e fundamentado em documentários já sugere essa opção por um estilo mais naturalista e menos espetacular.

Não é sobre crime e violência que Salles e Thomas pretenderam construir o quadro social de *Linha de Passe*, mas sobre a capacidade dessa população de superar suas dificuldades e continuar vivendo honestamente. De qualquer forma, o contexto temático de *Linha de Passe* encontra ecos em várias produções audiovisuais brasileiras, e parece engajado na tendência do cinema brasileiro dos anos 2000 de abordar a periferia das nossas grandes cidades.

Falar dos brasileiros que vivem à margem das estruturas sociais, num lugar onde o Estado parece ser ineficiente para garantir serviços e oportunidades para os cidadãos, não é uma novidade na história do cinema brasileiro. O que se pode observar a partir do início do milênio é que várias produções voltam a tratar do tema, mas com algumas diferenças.

Ismail Xavier destaca que, a partir dos anos 1990, “a grande maioria dos cineastas, se insere no imperativo do entretenimento e da conquista de uma fatia maior do mercado”, e a seguir destaca o nome de Walter Salles como um criador que, mesmo estando nesse mercado, ainda busca um diálogo com um cinema mais comprometido com a plataforma política do Cinema Novo, quando as questões sociais brasileiras eram tratadas de modo mais reflexivo:

O sentimento de mandato popular conferido ao artista [no Cinema Novo] desapareceu. [...] por outro lado, existe uma tendência a dialogar com aquela constelação modernista do Cinema Novo, só que numa versão mais ajustada ao mercado em sua dramaturgia, como no caso de Walter Salles (2009, p. 80).

O interesse do mercado é uma das características que podemos destacar nesse período em que os excluídos sociais voltaram a ser os protagonistas do cinema brasileiro. As opções formais também dão pistas para entendermos esse novo interesse, já que cineastas importantes nesse novo contexto dominam estratégias de produção da publicidade, o que significa uma capacidade para criar produtos audiovisuais mais afeitos a tendências contemporâneas na recepção: efeitos que dão uma sensação de hiper-realidade, principalmente nas cenas de ação; forte apelo visual em termos de saturação de cor e enquadramento; grande velocidade na montagem e fragmentação da narrativa; criminalidade e violência cruamente apresentadas, com a exposição de cenas explícitas, e por vezes espetaculares, de violência; o uso de atores e não atores juntos; e a finalização com

acabamento técnico com vistas à “perfeição” no sentido muitas vezes publicitário, numa negação da Estética da Fome, defesa da precariedade técnica e industrial que marcou os primeiros anos do Cinema Novo.

Tais estratégias acabaram configurando uma tendência que garantiu a esses produtos audiovisuais dos anos 1990 e 2000 uma ótima recepção nas bilheterias nacionais (e mesmo, eventualmente, internacionais, como no caso de *Cidade de Deus*), e angariou prêmios em vários festivais, projetando no mercado externo o nome de seus principais realizadores. Referimo-nos principalmente a Fernando Meirelles e José Padilha, cuja projeção internacional os colocou, juntamente com Walter Salles, no restrito grupo de diretores brasileiros com carreira internacionalizada.

Em *Linha de Passe* os realizadores sabiam que tocariam nesse tema então recorrente da cinematografia nacional, mas não buscaram se filiar totalmente a ela, como declarou Salles:

O filme procura olhar a periferia de um jeito diferente do que se vinha olhando no cinema brasileiro. Os personagens tentam se reinventar sem passar por aquilo que já virou clichê no cinema brasileiro, que é o caminho das drogas e da violência. Existe um apelo da marginalidade, mas o único dos irmãos que deriva para essa direção, vai voltar. Não é um filme otimista, mas sim um filme que deixa um ponto de interrogação. **Ele se define tanto pelo que quer ser quanto pelo que não quer ser [grifo da autora]** (Apud STREKER, 2010, p. 98).

Ainda que o tema da periferia tenha sido escolhido por vários realizadores da década de 2000, são as opções estilísticas que mais destacam as diferenças entre seus filmes, já que Salles e Thomas optaram por construir um quadro mais naturalista e mais humanizado para retratar a periferia, evitando os apelos de uma violência espetacular que parecia ser a receita para o sucesso comercial da época. Passamos, então, à investigação do filme como objeto de intencionalidade, para buscar perceber como se deu a representação dessa periferia sob o olhar de Salles e Thomas.

2.3 Os personagens

Nas primeiras cenas do filme somos apresentados à personagem Cleuza, numa rápida sequência em que ela sente as contrações que podem indicar a hora do parto. Há um corte seco e a história faz um *flashback* para contextualizar aquela mulher. Cleuza, então, aparece em meio à multidão de torcedores do Corinthians, na torcida organizada Gaviões da Fiel, onde todos cantam, enquanto um *close-up* a destaca: “Corinthians, minha vida, Corinthians, minha história, Corinthians, meu amor!” É como se, pelo hino de uma torcida organizada do time considerado o mais popular do Brasil, ela se apresentasse para nós. Sua identidade é destacada pelo *close-up* e pela letra do hino, que ao mesmo tempo que a individualizam também generalizam sua existência, que se confunde com a multidão. Não uma multidão qualquer, mas a “fiel”, aquela que se compromete com o time, em qualquer situação.

O futebol, aqui, oferece uma metáfora ao enredo, já que logo nesse jogo de abertura do filme, o Corinthians pode cair para a segunda divisão, porém a sua enorme torcida não desiste. Mesmo sob o risco de ver seu “timão”⁴ rebaixado, é como se essa tenacidade apaixonada pudesse alimentar a fé mesmo diante do fracasso. Mesmo sob pressão, mesmo em dificuldades, mesmo sob o risco de perder.

A partir dessa cena somos apresentados aos quatro filhos de Cleuza: Dario disputa mais uma “peneira”⁵ de futebol; Dinho está num culto evangélico; Denis entrega uma encomenda na sua moto; Reginaldo toma um ônibus e fita firmemente o motorista. Em alguns minutos os personagens principais são mostrados em seu contexto diário pelas ruas de São Paulo. O jogo começou.

Ao escolher apresentar os personagens em cenas em que há muitas pessoas – sejam os torcedores do Corinthians, ao lado de Cleuza; os fiéis da igreja evangélica, ao lado de Dinho; os passageiros do ônibus, dentre os quais divisamos Reginaldo; os motoboys e motoristas espalhados pelas ruas onde trafega a moto de Denis – o filme já nos informa que a história contém outras histórias. Mas a câmera vai se debruçar apenas sobre cinco dessas histórias: as da família de Cleuza.

No plano individual cada personagem tem seu bem desejado, o que ajuda a compor a individualidade de cada um deles. Dario quer ser jogador de futebol profissional. É uma vocação, mas é também o desejo de ter dinheiro e

⁴ Nome pelo qual o time de futebol Sport Club Corinthians Paulista é chamado pela sua torcida.

⁵ Testes pelos quais os aspirantes a jogador de futebol profissional passam para entrar num clube profissional.

reconhecimento, uma saída possível para quem não estudou e não tem experiência em nenhum trabalho. Para isso ele treinou desde cedo, provando sua força de caráter. O grande empecilho, agora, independe dele: ele está velho demais para começar uma carreira profissional. Ironicamente, ele só tem 18 anos.

O outro irmão, Dinho, quer recuperar sua alma, já que teve uma vida de delitos antes de se converter. Seu bem desejado é de nível espiritual, pelo que ele abre mão dos desejos físicos e materiais. O que ele busca obter não são os bens materiais que ele procurara na vida criminosa anterior. Agora, o que ele busca é respeito, dignidade e uma vida nova.

Denis é uma personalidade mais inconsequente. Age sem pensar muito e investe tudo no presente. Atende primeiro a seus desejos do “aqui e agora”. Teve um filho não planejado e o pouco dinheiro que teria para ajudar a mãe da criança na sua criação, prefere gastar indo a um motel. Será contrariado que ele admitirá deixar dinheiro para o remédio do filho no lugar de ir ao motel. Impetuoso, experimenta uma vida de assaltos para obter um dinheiro a mais no final do mês, mas aparentemente desiste da vida criminosa.

Reginaldo é apenas um menino. Sua busca, como a dos irmãos, é pela sua própria identidade. Ele não se identifica totalmente com os irmãos, já que é o único negro, e de pai desconhecido. Para ele, encontrar o pai significa conhecer o seu passado para configurar o seu presente. Quando o espaço familiar não permite que ele concretize sua individualização, ele parte para um reconhecimento social, sequestrando um ônibus e rodando a cidade com ele.

Já Cleuza parece querer pouco. Satisfaz-se com o futebol e a cerveja no final do expediente. Por sua paixão pelo futebol, ela encoraja Dario em suas tentativas de se lançar como profissional no esporte. Sua manifestação mais evidente de um querer vem quase como um desabafo, pela desobediência de Reginaldo. Referindo-se à gravidez, ela fala: “Tomara que venha uma menina bem boazinha para me fazer companhia”.

A busca pelo bem desejado de cada personagem serve ao desenvolvimento de uma questão colocada pelo filme, no cartaz de divulgação: “A vida é o que você faz dela”. Essa questão exige, de personagens com tão poucas oportunidades, uma tenacidade de fiel. Fiel de igreja ou de futebol. O certo é que, em *Linha de Passe*, cada jogador, seja em campo, seja sobre uma moto, seja rezando, seja buscando o

pai desconhecido, tem que acreditar que pode fazer um gol. Assim como a torcida do Corinthians acredita.

2.4 Questões temáticas e estrutura narrativa

O que me fascina é a capacidade de reinvenção que essas pessoas têm enfrentando situações adversas. Todas as formas de exílio me interessam, mas a capacidade de sobrepujá-las me interessa mais ainda (SALLES, 2008 b).

Linha de Passe tem um tema que orienta várias opções criativas, do roteiro à interpretação dos atores: a reinvenção pessoal. Esse tema se traduz no cartaz de divulgação do filme por meio da frase: “A vida é o que você faz dela”. Ou seja: mesmo em situações adversas, é preciso uma ação individual de buscar uma saída criativa, diferente (por isso a necessidade de reinvenção), já que a realidade não aponta perspectivas objetivas de realização de seus desejos e necessidades.

O roteiro desenvolve essas histórias concomitantemente, por meio da montagem alternada que nos possibilita acompanhar as cinco trajetórias a um só tempo. Dessa forma, cada evento vivido por um personagem tem seu paralelo na trajetória do outro, fazendo com que tenhamos um painel das situações enfrentadas por todos na cidade de São Paulo, como as dificuldades de locomoção da periferia para o centro, a busca por uma oportunidade de ascensão e de reconhecimento social, os riscos de um desvio moral, as relações de classe enfrentadas em certas situações, etc. Desta forma configura-se a noção de linha de passe, em que cada jogador faz a sua parte numa jogada coletiva.

Em *Linha de Passe*, a fábula se desenvolve de maneira linear e causal, a partir das ações dos personagens, o que define um traço de narrativa naturalista, como já observamos. Ou seja: as ações de cada um na busca por seus objetivos ajudam a construir suas individualidades. O desejo genérico dos personagens molda-se, entretanto, pela individualidade de cada um para que, além do plano social, sua vontade se estabeleça a partir das suas necessidades pessoais. São cinco os personagens de quem conhecemos as histórias, contudo eles estão sempre em meio a outras pessoas reais em contextos reais, o que nos dá a impressão de

que apenas recortamos a visão geral de uma população para compreendê-la a partir de alguns de seus representantes.

O roteiro apresenta as trajetórias individuais em que cada personagem vai enfrentar dificuldades até chegar ao ponto em que é preciso uma transformação. Ao levar essa questão para a periferia de uma grande cidade, as relações sociais e históricas apresentadas pelo roteiro, e que condicionam as existências dos personagens, não são, contudo, levadas em conta senão para a condução da trama. O aspecto social, nesse caso, importa apenas como material dramático para a representação do mundo natural. Sendo assim, o tema se desenvolve como representação de uma fatia de mundo sem pretender uma significação desse real que se dirija para além das aparências, e sim na base de algumas alegorias, que buscaremos destacar no decorrer da análise.

Quanto ao tema – a necessidade de se reinventar para sobreviver apesar das adversidades – ainda que a intencionalidade dos diretores ensejasse esse movimento de transformação nos personagens, este não pode ser percebido objetivamente no decorrer da trama. Vamos nos remeter à trajetória de cada membro desse núcleo familiar, para buscar como se deu essa reinvenção em cada um ou “o que cada um faz da sua vida”, mensagem que faz referência à frase do cartaz de divulgação do filme: “A vida é o que você faz dela”.

Dario quer ser jogador profissional, mas quando completa dezoito anos precisa mudar de planos, pois seu objetivo inicial já não pode ser concretizado. E o que ele faz? Inicialmente, ele falsifica seu documento de identidade, pelo que é descoberto, perdendo mais uma chance de se profissionalizar. Mas esse fato não tem nenhuma outra consequência, não fornece nenhum aprendizado ao jovem nem provoca nenhuma transformação na sua percepção de mundo. Na sequência, vemos um Dario resignado numa procura, sem empolgação, por um emprego. Para contextualizar essa dificuldade num plano mais social do que individual, o filme mostra, pela televisão, que ocupa agora todo o dia de Dario, enormes filas de pessoas tentando conseguir emprego como garis. A narração reforça que há, na fila, pessoas com nível universitário, o que distancia ainda mais Dario da chance desse emprego.

Nesse momento, então, podemos supor que ele vá finalmente se reinventar, percebendo-se como sujeito social, cujos desejos e necessidades passam inexoravelmente por uma consciência de sua realidade social e histórica. Mas o que

acontece é bem diferente. Ele continua tentando se profissionalizar, mas aquela que talvez seja sua derradeira chance de fazê-lo vem com um novo fato: apesar do talento de Dario com a bola, sua oportunidade dependerá do pagamento de uma propina. Ele, então, aceita essa condição de corruptor, mesmo sabendo que o dinheiro necessário não está ao seu alcance. Vai para o jogo na esperança de que a mãe grávida atravesse a cidade de ônibus para levar-lhe o dinheiro. Na sua última cena temos o mesmo Dario tentando novamente se tornar jogador profissional pelo seu inquestionável talento com a bola. Como no início: reinvenção de si mesmo ou mudança de comportamento que sugere um “jeitinho brasileiro”?

Segundo depoimento dado para esta pesquisa, o ator Vinícius de Oliveira acredita que Dario age dessa maneira porque precisa, acima de tudo, “comprovar o valor dele, porque ele sabe que ele tem um potencial [...] a questão dele é mais essa briga da competência, de mostrar o quão competente ele é [no futebol]” (OLIVEIRA, 2013).

Denis, o motoboy, começa tentando viver de seu trabalho. Ele precisa ajudar na criação do filho, que mora com a mãe, precisa de dinheiro para namorar, como qualquer jovem nessa idade, e ainda precisa pagar as prestações da sua moto, já que somos informados de que a sua outra moto foi roubada. Ele precisa ganhar mais e o que ele faz? Tenta ganhar vantagens sobre os colegas, namorando a responsável pelas entregas de moto. Quando essa alternativa ainda é insuficiente, ele resolve fazer algo diferente: roubar. Ele vai comprar moto com chassi adulterado, e ainda vai levar o amigo que já teve essa experiência para cometer assaltos com ele.

Destacamos aqui que sugerir que um motoboy se torne um criminoso sobre duas rodas traz a marca de um determinismo social que não parece caber numa proposta de reinvenção ou de batismo de um personagem a partir do que a vida lhe dá, mas remete às mesmas concepções de determinismo social dos grandes romances naturalistas, como destacaremos mais à frente.

Com base nessas duas trajetórias só podemos concluir que o final aponta para uma necessidade de reinvenção desses personagens, que deverá se dar para além dos limites da trama. Afinal, para Dario o dinheiro não chegará e ele terá que desistir da carreira profissional. O que ele fará nessa circunstância? Quanto a Denis, o final aberto também pode indicar que a partir de agora ele precisará se reinventar, mas sua trajetória não o capacitou para uma mudança que possamos prever. O

filme não propõe nenhuma saída para eles. Seus atos foram de ordem particular e não observaram as implicações sócio-históricas em que se contextualizavam.

No caso de Dinho e de Reginaldo, entretanto, podemos divisar uma transformação possível a partir das experiências vividas durante a trama. Dinho teve uma juventude delinquente. Quando o filme começa ele já se reinventou, pois é frequentador de um templo evangélico e trabalha como frentista num posto de gasolina. Sua reinvenção, entretanto, deu-se pela via mística ou mágica, já que, ao se tornar fiel sua fé seria capaz de “lavar sua alma” de todos os pecados da sua vida pregressa.

O seu emprego como frentista é um exemplo de reinvenção. Numa cena em que Dinho reencontra antigos colegas da vida criminosa, ele consegue passar por eles sem ser incomodado e demonstra uma satisfação na expressão facial, enquanto se encaminha para seu emprego, deixando para trás seus antigos colegas e, com eles, uma vida de delitos. Mas qual é a sua trajetória?

No começo da trama, ele já está trabalhando e frequentando o templo evangélico. Sua rotina, entretanto, é de humilhação, tédio e ingenuidade. Porém, sua reinvenção pode ser cotejada por duas atitudes ao final da trama: o abandono do emprego e do templo. No caso do emprego, novamente podemos observar uma visão de determinismo social, já que o antigo delinquente, mesmo tendo tido uma oportunidade de se regenerar (e isso é dito pelo patrão), acaba por agredir barbaramente o patrão (Jeferson, interpretado por Sérgio Mastropasqua) quando este desconfia da sua honestidade. Que o patrão tenha sido construído como um personagem arrogante e debochado, só reforça o fato de que a ação de Dinho sobre ele foi movida por uma questão pontual e individualizada, sem contextualização social. Ele não se revoltou por melhores condições de trabalho, mas por ter sofrido do patrão a gota d'água para alguém que ainda não tinha superado sua violência anterior, mesmo tendo uma oportunidade de regeneração.

Sua saída do templo, por outro lado, parece significar a tomada de consciência sobre a impotência da religião para a solução de questões concretas. Ao perceber a manipulação que os religiosos fazem da fé de uma das fiéis, prometendo-lhe sempre que ela vai voltar a andar se ela confiar o suficiente para tocar o coração de Deus, Dinho tem a consciência de que isso jamais acontecerá. No lugar de continuar acreditando numa solução mágica, ele abandona os fiéis, enquanto caminha repetindo: “Anda!”. É como se ele dissesse aquilo para ele

mesmo. Como se ele recuperasse a sua própria trajetória sem a mediação da fé. A sua palavra comanda a sua ação, e nesse caso parece que o personagem aprendeu algo a partir dos acontecimentos da trama: que ele deve ser o agente de sua vida. A reinvenção apontada, seja qual for, será necessariamente o resultado dessa experiência de tomada de consciência sobre o seu contexto e as suas relações com sua vida. Reinvenção que ainda não podemos ver, mas podemos esperar.

Reginaldo busca sua identidade e para isso acredita que precisa conhecer seu pai. Sua trajetória é construída por essa procura, em várias sequências nas quais está num ônibus tentando identificar o pai. Ao final da trama o menino rouba um ônibus e sai dirigindo pela cidade, numa inversão poética em que deixa de procurar o pai e assume o seu lugar, no banco do motorista. Mais do que buscar a identidade na filiação, Reginaldo constrói uma nova identidade para si, tomando o volante em suas próprias mãos para conduzir, ele mesmo, o seu caminho. Mais do que reinvenção, o que Reginaldo experimenta é uma iniciação. Na sua trajetória também podemos perceber a ação transformadora do seu contexto familiar e escolar. De “preto”, “negro filho da puta”, como ele era tratado em casa e na escola, passará a ser respeitado por todos como o menino que dirigiu um ônibus pelas ruas de São Paulo.

Finalmente, Cleuza é a personagem-chave para essa história. É em torno dela que se organizam as trajetórias dos rapazes. Alegoricamente, poderíamos sugerir que sua presença representa a pátria brasileira. Uma pátria que é louca por futebol, cerveja e um cigarrinho, ainda que oriente com certa autoridade a formação moral de seus filhos. Uma pátria capaz de parir e alimentar quantos filhos lhe venham, mas uma pátria dura, já que precisa ser “pai e mãe” ao mesmo tempo.

A ideia da representação alegórica do país por meio de uma personagem tem largo uso no cinema brasileiro. O próprio Walter Salles revelou diversas vezes, a respeito de *Central do Brasil*, que o filme tratava de um menino em busca do pai, ao mesmo tempo em que representava alegoricamente um cinema em busca de um país.

Essa inquietação vai ao encontro do que declara Xavier, no artigo *A alegoria histórica*, comentando o papel do cinema como um “fórum para a exibição de valores nacionais [...] que levou diversos países a encarar seus esforços de aperfeiçoar seu cinema como uma estratégia privilegiada de afirmação nacional.” (2005, p. 366) Embora o autor se refira a um cinema dos primeiros anos, citando os

trabalhos dos conhecidos cineastas Griffith com o *Nascimento de uma Nação*, de 1915, e Eisenstein com *Outubro*, de 1927, essa função de afirmação nacional ainda pode ser observada, sobretudo nos países onde a atividade cinematográfica busca consolidar-se como indústria e como afirmação de uma identidade cultural autônoma, como no Brasil.

Xavier destaca que a opção de escolher uma personagem feminina como uma representação do país só foi possível depois que a estrutura patriarcal cedeu seu lugar ao papel da mulher na organização social. Isso aconteceu a partir de meados dos anos 1960, quando os filmes latino-americanos puderam colocar “a protagonista feminina como uma personificação das virtudes ou esperanças nacionais dentro do processo histórico” (2005, p. 373).

Se Cleuza está presente no roteiro para além da condução da fábula, como representação alegórica do Brasil, seu estatuto já representa uma reinvenção de si mesma, pois ela acaba por ilustrar uma condição da organização social brasileira que só tem feito se consolidar como realidade nas últimas décadas: a da mulher como mantenedora da família, retirando do homem a condição de “chefe da casa”, para assumi-la sem perder sua legitimidade.

Com base nessa análise, pudemos observar como o tema do filme traz a reinvenção individual dos membros de uma família como alegoria de uma situação nacional que está presente na narrativa. A maneira como a fábula propõe essas reinvenções, entretanto, faz do enredo uma fábula do cotidiano que se situa no nível do retrato social, apelando para um naturalismo marcado pela intencionalidade dos realizadores e por suas opções temáticas e narrativas.

Como já apontado, Salles e Thomas pretendiam um retrato menos espetacular da periferia e, ao construí-lo no filme, acabaram por apresentar um universo que pode ser comparado ao dos romances naturalistas do século XIX, a partir de várias características que podemos destacar. Segundo Hauser, em *História Social da Literatura e da Arte* (1973), o naturalismo da segunda metade do século XIX:

Baseia o seu conceito de verdade psicológica no princípio de causalidade; o desenvolvimento correto do enredo, na eliminação do acaso e dos milagres; sua descrição de ambiente, na ideia de que todo o fenômeno natural tem o seu lugar numa cadeia aberta de condições e motivos; sua utilização de pormenores característicos, no método de observação científica em que não se despreza nenhum incidente, por menor que seja; o seu evitar a forma pura e

acabada, na natureza inconcludente, inevitável da investigação científica (1973, p. 944).

Tais aspectos podem ser vislumbrados nas escolhas criativas de Salles e Thomas se atentarmos para a causalidade dos fatos que determinam os comportamentos dos personagens, causalidade essa reforçada pela ausência “do acaso e do milagre” no enredo, com vistas à recriação de um ambiente onde as “condições e os motivos” determinam os fenômenos naturais. Fato esse que, por sua vez, acaba por reforçar um determinismo social na trajetória dos personagens, como demonstramos anteriormente. Por outro lado, o final aberto do filme sugere a citada “natureza inconcludente, inevitável da investigação científica”, visto que a ciência se constrói a partir do questionamento de verdades que, com o tempo, perdem o seu valor de leis imutáveis para darem lugar a novos paradigmas e pressupostos. Assim também o filme apresenta um final aberto, deixando em suspensão, por exemplo, se o personagem Denis vai seguir uma vida criminosa ou se Dario vai conseguir se tornar jogador profissional.

Hauser destaca ainda, como características do romance naturalista:

A recusa de fugir à realidade e a exigência de absoluta honestidade na descrição dos fatos; o procurar conservar uma atitude impessoal e impassível como garantias de objetividade e solidariedade social; [...] o modernismo, que se restringe ao presente como único assunto que importa (1973, p. 945).

Essas mesmas características podem ser observadas em *Linha de Passe*, que além de evocar tais aspectos naturalistas, também evoca as já citadas intenções dos realizadores, como o desejo de “veracidade” e a busca de uma “ficção com ganas de realidade”, expressos por Thomas. Além disso, há o próprio real inscrito na tela, a partir de imagens da cidade de São Paulo e de seus cidadãos, e ainda a “solidariedade social” e o “modernismo” tendo o “presente como único assunto que importa” marcados na declaração de intencionalidade de Salles, já citada aqui: “Na classe social de onde eu venho, é fácil blindar um carro, colocar o vidro escuro e fingir que os problemas não existem. Só que eles existem.”

Seguindo a tendência clássica da busca pela identificação, a criação do núcleo familiar é de uma empatia inegável. Tanto pelo trabalho dos atores, quanto pelo material criativo que o roteiro entrega a eles. Certas concepções de determinismo social marcaram alguns personagens, mas não chegaram a estigmatizá-los. O que vemos na tela são jogadores que, com habilidades

específicas e muitas dificuldades, estão ali para tentar marcar um gol. O gol da cidadania, da inserção social, do emprego formal e do transporte público de qualidade, mas também o gol de realizar seu mais íntimo desejo com o que a vida lhes deu.

2.5 Aspectos estilísticos

Salles e Thomas, reiteradas vezes, declararam o intuito de realizar um filme que tivesse um caráter documental, fundamentado na reprodução da realidade, reivindicando para si uma plataforma relacionada aos princípios do neorealismo italiano e dos movimentos nele inspirados. Como demonstraremos na sequência desta análise, ainda que muitos dos procedimentos criativos caminhem nessa direção quanto à escolha das locações e das imagens de pessoas reais junto aos atores, que deveriam se fundir naturalmente nos coletivos de pessoas em que eles aparecem - torcedores, fiéis, usuários de ônibus, etc – há outra série de procedimentos que nos interessam analisar, para finalmente destacar a interpretação dos atores a partir de princípios do sistema de Stanislavski e que pudemos também observar no modelo de preparação de atores adotado por Fátima Toledo.

Desde a confecção do roteiro, que foi baseado em documentários como já destacamos, até a preparação dos atores para a interpretação dos personagens, o filme é amparado pelo uso de elementos naturalistas nos cenários, nos figurinos e na iluminação, com uma câmera que observa os atores como um *voyeur*, dando origem a um sistema de representação naturalista que, segundo Xavier, visa constituir “o estabelecimento da ilusão de que a plateia está em contato direto com o mundo representado, sem mediações” (XAVIER, 2008, p. 42).

Nossa proposta de análise é buscar nas opções estilísticas o conceito que nos pareceu estar presente desde a concepção do roteiro, passando pelo trabalho de interpretação dos atores, e ecoando ainda na metáfora que se propõe como possibilidade de se marcar um gol nessa representação da periferia de Salles e

Thomas. Trata-se da jogada de futebol conhecida como linha de passe, na qual cada jogador precisa concorrer para uma jogada coletiva.

O futebol está presente no filme de diversas maneiras. Dá o nome à obra e ajuda a construí-la. Linha de passe é uma jogada, mas é também um conceito gerador do enredo, como declara Thomas:

Quando o Walter propôs a ideia fundadora, ela já veio com uma forma. Os irmãos precisavam se apoiar, a casa teria de funcionar como um centro de suporte para todos e a bola não poderia cair. Veio daí o título - em futebol, a *Linha de Passe* é a jogada em que os atletas dominam a bola entre si, sem perder o controle dela (SALLES; THOMAS, 2008c).

A montagem e o desenho de som de *Linha de Passe* são os aspectos mais notórios a trazer a marca desse projeto criativo dos seus diretores. As histórias individuais se sucedem autônomas, mas a montagem paralela confere o caráter da jogada linha de passe, como se a bola fosse lançada a um jogador, ele fizesse a sua jogada e a lançasse para o outro continuar.

Isso também favorece outro conceito caro ao projeto criativo dos diretores: o movimento. Presente na agilidade da montagem que conta as cinco histórias dos personagens/jogadores, esse conceito ganha maior destaque no filme devido às várias sequências de deslocamento em que os personagens aparecem: Denis corre de moto pela cidade; Reginaldo roda a cidade em diversos ônibus à procura do pai; Cleuza cruza a cidade duas vezes por dia em ônibus; Dario corre atrás da bola a cada jogo que pode revelá-lo um craque.

Essas sequências de deslocamento concorrem para que a sensação de movimento permaneça o tempo todo como um jogo que *está sendo jogado*.

A ideia de movimento está na gênese do filme. Até a própria ideia de *Linha de Passe* pressupõe que a bola tá viajando de um personagem para o outro. A gente queria que o movimento de um personagem ecoasse no movimento do personagem seguinte. Um pouco como uma nota musical sai ecoando na nota seguinte, quando você compõe uma música (SALLES; THOMAS, 2008a).

Em outras sequências de deslocamento pela cidade a câmera de repente fecha o personagem num *close-up*, convidando, talvez, a uma suspensão do jogo e provocando uma inversão do movimento exterior para um movimento interno. Um momento de suspensão da vida mundana e das ações cotidianas. Nesses momentos nós nos aproximamos dessas individualidades, graças também à trilha sonora, já que nas sequências de deslocamento, entre outras, o som diegético é

substituído (ou abafado) pela melancólica trilha de Gustavo Santaolalla, colaborando para essa sensação de suspensão do movimento.

O tom de melancolia intimista, deslocando o conflito social para o plano individual que é dado pela trilha sonora de Santaolalla, perpassa todo o filme, permitindo uma abertura do enredo para significações de ordem mais pessoal do que social. São momentos em que somos convidados a penetrar na individualidade desses personagens, destacando-os do contexto social em que geralmente estão inseridos nessas cenas.

O desenho de som de *Linha de Passe* oferece duas paisagens sonoras muito distintas, que se contrapõem no filme: o universo sonoro do centro da cidade e o de sua periferia. No primeiro temos uma grande massa sonora que mantém um ruído constante, no qual se destacam sons de motores, buzinas e vozes. Já o universo sonoro da periferia da cidade tem o silêncio como pano de fundo, no qual se destacam diferentes latidos, e no qual percebemos o resultado sonoro das ações dos personagens, como o som de um portão que se abre, sons dos passos, etc. Essa diferença da paisagem sonora reforça o caráter de jogo, de enfrentamento dos personagens com a cidade nas cenas do centro, em contraponto com o intervalo para recuperar forças nas cenas da casa na periferia.

No que se refere à música, destaca-se a trilha de Gustavo Santaollala (Oscar de Melhor Trilha Sonora em 2005 e 2006, respectivamente, por *O Segredo de Brokeback Mountain* e *Babel*), que é utilizada também como vínculo sonoro entre as cenas de diferentes personagens, novamente concorrendo para a intenção de um passe de bola de um personagem para o outro. Ela marca ainda os momentos mais intimistas dos personagens, principalmente (mas não só) nas sequências de deslocamento. É uma suspensão no jogo sem deixar a bola cair.

Nessa perspectiva de jogo entre parceiros de um mesmo time, a cidade de São Paulo, mostrada em planos gerais diversas vezes, surge como uma paisagem árida e cinzenta a ser enfrentada (no filme a cidade só aparece sem sol). É como se ela fosse o adversário a ser confrontado pelos jogadores dessa linha de passe, obrigando-os a driblar a desorganização urbana, a falta de infraestrutura da periferia, a falta de oportunidades de emprego para os jovens, etc. Como contraponto às jogadas em *Linha de Passe* para driblar o adversário/cidade, a casa dessa família aparece como lugar onde as dificuldades não desaparecem, mas onde há lugar para relaxar e usufruir do carinho e da solidariedade dos familiares. A casa seria, nessa

metáfora com o futebol, o momento do intervalo do jogo, quando cada jogador vai renovar suas energias para as jogadas do próximo tempo ou para as dificuldades do dia seguinte.

Exemplo dos conceitos aqui descritos sobre a relação entre a montagem paralela e a trilha sonora pode ser a abertura de *Linha de Passe*. O filme começa pela banda sonora, que ouvimos mesmo antes das imagens se abrirem. Em *off*, ouvimos uma respiração ofegante, na qual se destaca um tímido “Ai!”, de uma voz feminina. As imagens então se abrem num plano geral, revelando quem geme: Cleuza, que acaricia sua barriga de gravidez adiantada (figura 2).



Figura 2 Sequência inicial

Fonte: Imagem retirada do filme *Linha de Passe*



Figura 3 Sequência inicial

Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 4 Sequência inicial

Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Ela olha para a janela, que não vemos, mas percebemos pela luz que é emitida da lateral superior. Essa luz, que no contexto diegético é apenas a luz da janela que entra no quarto, ganha apelo simbólico quando a personagem olha para ela (figura 3). A luz incide em seu rosto como se fosse a luz de um anjo anunciador, porém, paradoxalmente, um anjo que anuncia uma concepção a uma mulher já grávida: os diversos nascimentos e renascimentos de seus filhos serão uma das marcas principais do filme.

Os gemidos continuam, enquanto a câmera faz uma curta aproximação do rosto, e vão sendo abafados pela trilha de Gustavo Santaolalla que faz o vínculo com a cena seguinte. Enquanto o volume da música aumenta, há o corte para uma imagem que não definimos a princípio, mas que percebemos tratar-se de um pano branco e vermelho que se agita, tomando todo o quadro (figura 4).

Corte para uma imagem de um pano todo preto, enquanto a trilha sonora segue aumentando e abafando totalmente os gemidos de Cleuza. A câmera em panorâmica passa a nos revelar as muitas pessoas que estão embaixo desse pano (figura 5).

A câmera faz outro *travelling*, um pouco mais longo sob o pano, revelando uma multidão embaixo dele. Já fica muito claro que essas mãos conduzem o movimento desse pano e graças a um corte rápido vemos outras mãos o movimentando, até tirá-lo de sobre suas cabeças (figura 6).



Figura 5 Sequência inicial
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 6 Sequência inicial
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

A luz fraca e cinzenta do dia invade parte da tela e revela muitas pessoas que estavam debaixo do pano. Enquanto isso a banda sonora vai sendo preenchida pelos gritos da multidão em *fade-in*. Entre os rostos da multidão se destaca, em plano aproximado, o rosto de Cleuza (figura 7).



Figura 7 Sequência inicial
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 8 Sequência inicial
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

A trilha sonora fica mais alta, como também os sons da multidão, enquanto num corte seco a câmera abre em plano geral, revelando a imagem de uma monumental bandeira da torcida corintiana *Gaviões da Fiel* descendo sobre a arquibancada, e mostrando a enorme multidão de fiéis a saudar o início de uma partida de futebol (figura 8).

Essa cena, que abre o filme, contém vários elementos estilísticos que vão construí-lo: a referência ao jogo de futebol, a presença do real na organização do mundo representado na tela, o uso de atores e não atores num contexto real, e o vínculo sonoro e imagético na montagem, entre outros que veremos no decorrer da análise. Mas, no que se refere ao som e à montagem, a cena destacada já demonstra que as opções estilísticas estarão a serviço do conceito de *Linha de Passe*, ainda que a partir da cena de abertura cada jogada se torne mais longa, ou seja, cada cena desenvolverá cada vez mais a trajetória de cada personagem enquanto juntas vão compor, como ressaltamos, um quadro social no qual cada personagem representa também um coletivo.

Numa investigação como esta, preocupada com a análise do trabalho dos atores, o exame dos procedimentos de encenação é fundamental. Afinal, como definem Bordwell e Thompson, “o termo, a *mise-en-scène* inclui aqueles aspectos do cinema que coincidem parcialmente com a arte teatral: os cenários, a iluminação, o figurino e o comportamento dos personagens” (BORDWELL e THOMPSON, s/d, p. 145).

Assim, examinar a encenação proposta por Salles e Thomas é um momento fundamental desta análise. E, pelo que pudemos perceber, o tema da linha de passe também está presente nesse aspecto.

Partindo de uma concepção naturalista, as cenas do núcleo familiar são de uma grande verossimilhança, buscando parecer uma fatia da vida real. As interpretações ganham mais naturalidade pelo deslocamento dos atores no cenário, já que a direção permitiu que eles se movimentassem livremente pelo quadro, mesmo que, na tela, cenas com essa opção apareçam poucas vezes. As ações dos personagens também concorrem para esse efeito naturalista nas interpretações. Temos cenas do cotidiano nas quais eles aparecem cozinhando, jantando, assistindo televisão, namorando e conversando sobre amenidades, entre outras.

Essas ações ainda revelam na tela a intimidade dos atores com o cenário da casa em Cidade Líder, locação para as filmagens do núcleo familiar.

A casa onde moram os personagens, no bairro Cidade Líder, remete novamente à metáfora do futebol (time líder do campeonato, time que está na liderança, etc) e permite, por ser um lugar geográfico de relevo alto, uma visão panorâmica da cidade. Quando os personagens aparecem na frente dessa casa, a profundidade de campo permite visualizar São Paulo ao fundo (figura 9).



Figura 9 Panorâmica da cidade
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

A direção de arte realizada na casa dos personagens por Valdy Lopes Jr tem um olhar especial para os detalhes cotidianos. Por exemplo, na cozinha, o suporte de papel toalha e de papel alumínio está pendurado na parede, no entanto, no lugar dos rolos de papel aparecem pendurados (um a cada dia) os panos de prato que substituem os rolos de papel. Marca sutil do improviso e da necessidade de reinvenção que permeia a vida dos personagens (figura 10).



Figura 10 Direção de arte e iluminação na casa
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

A luz e as cores na casa também merecem destaque, já que são quentes, em tons de amarelo, vermelho e âmbar (figura 10), em forte contraponto com a frieza dos vários tons de cinza das externas que mostram a cidade, onde quase nunca se vê o sol (figura 11).



Figura 11 Panorâmica da cidade
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

O figurino de Cássio Brasil, ainda que reproduza uma ilusão de realidade, também reforça a ideia de jogo e de bola sendo passada de um para outro. Uma característica dos figurinos é que parecem sempre improvisados nos corpos dos personagens. São largos, sobrepostos, fazendo parecer que eles recorrem ao mesmo guarda-roupa para se vestir (figura 12).

Mesmo a personagem Cleuza se veste sempre como se fosse um rapaz, com calças e japonas que lembram os agasalhos esportivos de Dario (figura 13).

Esse fato aproxima os dois personagens apaixonados pelo futebol, ao mesmo tempo em que impede uma individualização pelo figurino. Às vezes os personagens se confundem, pois usam quase as mesmas roupas, como um time.

Para Dario, o cabelo bem comprido ajuda a compor certa irreverência do personagem, mas também parece indicar uma iniciação por ser feita. Parece uma cabeleira à espera de um momento para se tornar símbolo de um rito de passagem: a transformação do aspirante a jogador em profissional da bola (figura 14).

O figurino de Dinho, da mesma forma, diz muito sobre o personagem. As roupas não são largas, estão mais bem ajustadas, porém os paletós mal cortados e a impossibilidade de combinar bem as poucas peças fica evidenciada na tentativa do personagem de se parecer com um pastor evangélico (figura 15).

Denis, o motoboy, está sempre com um figurino surrado. É como se o atrito com o ar da metrópole tivesse desgastado toda sua roupa (figura 16).

O guarda-roupa de Reginaldo também é montado com roupas largas, como se ele “herdasse” algumas peças dos irmãos. Até mesmo o uniforme escolar de Reginaldo, que frequenta a escola pública, é muito grande para ele (figura 17).



Figura 12 Figurinos
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 13 Figurinos
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 14 Figurinos
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 15 Figurinos
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 16 Figurinos
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 17 Figurinos
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Outro destaque do figurino é a semelhança bem acentuada entre os figurinos de Cleuza e da mãe do filho de Denis. Numa das sequências do filme há um primeiro plano que mostra uma mão feminina contando o pouco dinheiro que tem.

Somos levados a pensar que se trata de Cleuza até que o plano se abre e percebemos o engano: trata-se da mãe do filho de Denis (figura 18). Outra mãe solteira, outra provedora da família, que provavelmente terá uma vida semelhante à de Cleuza.



Figura 18 Figurinos

Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Pudemos perceber que também no campo da *mise-en-scène* o conceito de linha de passe fundamentou as escolhas estilísticas, emergindo nos figurinos semelhantes e largos, evocando uniformes de jogadores de um mesmo time, bem como está presente na encenação, o que permitiu um desenvolvimento dos atores na cena que acabou por revelar sua intimidade com a locação e sugerir a intimidade de um jogador com seu jogo. No campo das atuações o conceito aparece pela natureza do trabalho de preparação, que forneceu material para que cada ator atuasse como num jogo, a partir de regras dadas, mas com liberdade de improvisação nos “passes” de um ator para o outro. Isso favoreceu a emergência, na tela, de uma solidariedade entre os atores. Essa solidariedade, que pode ser entendida como cumplicidade entre os atores, ofereceu à tela a representação de uma família que, para além de uma visão conservadora, mais parecia um time entrosado.

Assistindo à *Linha de Passe* é difícil não nos remetermos às cenas iniciais de *Central do Brasil*, em que closes fechados com baixa profundidade de campo apresentavam rostos de pessoas comuns misturados a rostos de atores pouco

conhecidos, construindo com esses closes um mosaico das várias etnias que compõem o povo brasileiro (figuras 19 e 20)⁶.



Figura 19 Abertura de *Central do Brasil*
Fonte: Imagem retirada de *Central do Brasil*



Figura 20 Abertura de *Central do Brasil*
Fonte: Imagem retirada de *Central do Brasil*

Em *Linha de Passe* os rostos de cidadãos comuns em meio aos atores, em paisagens reais, são mostrados em close-ups em várias cenas, algumas vezes com profundidade de campo para individualizá-los na multidão. Outras vezes mostra-se a personagem no primeiro plano enquanto outras personagens aparecem aos pedaços, saindo do quadro, produzindo a mesma sensação de individualização em meio a várias pessoas (figura 21). As estratégias de mesclar *close-ups* de pessoas comuns aos dos atores contribui para dar à representação do mundo, em *Linha de Passe*, uma legitimação produzida pelo próprio real inscrito na imagem e confere à trama um caráter naturalista com ares de documentário.



Figura 21 Cleuza entre torcedores

⁶ A mulher que abre o filme *Central do Brasil* e que aparece na figura 21 é Maria do Socorro Nobre, presidiária na qual foi baseado o documentário *Socorro Nobre*, de Salles, bem como serviu de inspiração para a personagem Dora, de Fernanda Montenegro, em *Central do Brasil* (1998).

Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Nas cenas de diálogo a câmera é quase sempre fixa, com variação de planos médio e de conjunto. Essas conversas nunca são feitas em plano e contraplano, mas numa marcação mais teatral em que a câmera apenas testemunha esses diálogos (figuras 22 e 23).



Figura 22 Cena doméstica
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 23 Cena doméstica
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Essa estratégia convida o espectador a presenciar as cenas como um *voyeur*, principalmente quando o enquadramento oferece uma visão menos privilegiada, e as paredes da casa surgem como limites visuais colocados ao espectador que, por esse recorte, pode ver apenas parte do universo diegético que a cena mostra. Temos, então, a ação se desenvolvendo num espaço que remete a uma tela de pintura, por seu formato retangular e vertical.

A referência em questão fica mais evidente na cena em que Cleuza briga com Dinho (figura 24). Ela dá um tapa na cara do filho (figura 25), que se levanta da mesa e sai do quadro (figura 26). Cleuza vai atrás dele e deixa o quadro vazio (figuras 27 e 28). Com o recorte feito e a imagem sem movimento, parece que estamos diante de uma tela de pintura, que se mantém vazia até a volta de Cleuza ao quadro (figura 29).

As panorâmicas são poucas e quase sempre visam mostrar a cidade como um todo. Nessas panorâmicas, a cidade, como destacamos, é sempre mostrada em tons de cinza (figura 11).



Figura 24 A briga entre Cleuza e Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 25 A briga entre Cleuza e Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 26 A briga entre Cleuza e Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 27 A briga entre Cleuza e Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 28 A briga entre Cleuza e Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 29 A briga entre Cleuza e Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Há uso dos *travellings* nas cenas de deslocamento, quando acompanhamos as jogadas de Dario num campo de futebol, como se estivéssemos ao lado dos jogadores. Algumas vezes esses *travellings* são feitos do ponto de vista dos jogadores, ampliando a sensação de estarmos presentes no jogo. A captação dessas imagens no campo foi feita, segundo Vinícius de Oliveira em seu depoimento, pelo diretor de fotografia Mauro Pinheiro, com uma pequena câmera na mão e correndo atrás das jogadas, o que conferiu mais dinâmica às imagens.

Os *travellings* também são usados nas cenas de Denis, o motoboy, quando ele cruza as ruas de São Paulo em meio ao trânsito caótico e perigoso. Para essa captação foram adaptadas câmeras em duas motos, que se tornaram verdadeiros tripés móveis e possibilitaram uma filmagem que nos coloca no meio do corredor das motos, em meio ao trânsito de São Paulo, concorrendo mais uma vez para que a própria realidade participasse da representação do mundo ficcional. Vários motoboys profissionais foram escalados para serem filmados em suas motos enquanto Denis segue com eles pelas ruas da cidade de São Paulo, como a Avenida Vinte e Três de Maio, a Rua Amaral Gurgel e a Radial Leste.

Entretanto, as cenas de mais belo efeito são as que mostram “o rosto” da cidade, por meio de closes e planos fechados de pessoas comuns, flagradas pelas câmeras em situações reais (figuras 30, 31, 32 e 33). São os torcedores do jogo, são os jogadores, são os meninos que participam das peneiras, são os outros motoboys, são passageiros dos ônibus de Reginaldo, de Dario e de Cleuza, são os fiéis da igreja de Dinho, são as pessoas pelas ruas da cidade.

Apresentados insistentemente em várias situações do cotidiano da cidade, esses rostos redimensionam as individualidades dos personagens e fazem suas histórias parecerem parte de um todo que compõem com os outros habitantes dessa cidade-metrópole. São eles, mais as diversas paisagens urbanas e a quase suspensão da história nas cenas de deslocamento, que conferem ao filme espaços para percepções e sentidos extradiegéticos.

Em *Linha de Passe*, queria, e a Daniela foi muito solidária desde o roteiro, que São Paulo e a realidade da família, dos garotos, invadissem o longa. O roteiro já previa isso - uma porosidade que teria de ser invadida e preenchida durante a filmagem (SALLES, 2008c).



Figura 30 O “rosto” da cidade
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 31 O “rosto” da cidade
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 32 O “rosto” da cidade
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 33 O “rosto” da cidade
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

O desenvolvimento do enredo se apoia muito na noção de jogo de futebol. Afinal, são cenas de futebol que iniciam e finalizam o filme. E as diversas peneiras pelas quais passa o personagem Dario permitem incluir muitas sequências de jogadas. Em casa os jovens jogam bola para esperar o jantar, e na escola conhecemos a relação de Reginaldo com os colegas enquanto eles jogam uma partida. O futebol está presente também na vida da personagem Cleuza como uma paixão, quase uma religião, e, sem dúvida, como referência para a construção de sua identidade.

Para além das representações naturalistas que o filme apresenta, o futebol acaba por cumprir ainda uma função alegórica, ao ser apresentado como o exemplo de um contexto que obriga os atletas a jogarem juntos para alcançar um objetivo comum, e no qual quem quer jogar sozinho ou contra as regras acaba por ser expulso. Podemos supor que também aqui, o futebol oferece a sua ética como alegoria da possibilidade de vencer os desafios sociais enfrentados por quem vive na periferia.

O próximo capítulo ressalta como a noção de jogo está presente, da mesma forma, no campo das interpretações. Nele verificamos que a aceção de linha de passe se dá como metáfora dos procedimentos vivenciados pelos atores na

preparação para uma interpretação naturalista, que pudesse fornecer ao filme um estatuto de realidade captada pela câmera.

Para apresentar os caminhos dessa premissa começamos com um preâmbulo teórico sobre a interpretação naturalista, para depois avançar para a descrição e a análise da seleção, para a preparação e a filmagem do núcleo familiar.

3 O TRABALHO DOS ATORES DO NÚCLEO FAMILIAR EM *LINHA DE PASSE*

3.1 A interpretação naturalista

Desde que o cinema buscou sua instituição como linguagem artística autônoma, desvinculada do teatro, a teoria cinematográfica formulou bases para um pensamento que sempre incluiu o estatuto do ator, com implicações que vão muito além de questões estéticas, envolvendo aspectos filosóficos, sociais e linguísticos.

Ao considerar um produto fílmico que se estrutura a partir de uma intencionalidade de verossimilhança ilusionista, como é o caso de *Linha de Passe*, o que se espera do ator é que ele seja capaz de reproduzir a vida humana na tela, provocando a identificação do público com o personagem. Essa abordagem para o trabalho do ator está tão fortemente presente em diversos produtos de ficção, que parece caracterizar a interpretação por excelência, ou seja, faz parecer que o bom trabalho de ator deva necessariamente produzir uma ilusão de que ele é realmente o personagem. Entretanto, uma interpretação em que o ator se funde com o personagem não é a única abordagem possível, ainda que, no cinema, pareça ser a mais frequente, desde as primeiras produções.

Xavier explicita que o sistema criado pelos estúdios *hollywoodianos* nos primeiros anos da história do cinema apontava para uma “montagem invisível”, dando ao público uma falsa impressão de continuidade e iludindo-o com a oferta de um contato direto com o mundo natural. Destaca, ainda, que três elementos básicos eram usados para produzir o “efeito naturalista” que esse sistema pressupunha: a “decupagem clássica”, a “elaboração de um método de interpretação de atores dentro de princípios naturalistas” e a “escolha de certas histórias pertencentes a gêneros narrativos [...] de leitura fácil” pelo grande público (XAVIER, 2008, p. 41).

Xavier ressalta a importância de um método de interpretação específico para o funcionamento desse sistema, destacando princípios naturalistas para caracterizá-lo. Entretanto, o autor reforça que o termo naturalismo, quando por ele empregado, afasta-se das noções ligadas à literatura e ao romance:

Quando aponto a presença de critérios naturalistas [em tal sistema organizado pelos estúdios estadunidenses no começo do século], refiro-me em particular, à construção de espaço cujo esforço se dá na direção de uma reprodução fiel das aparências imediatas do mundo físico, e a interpretação dos atores que busca uma reprodução fiel do comportamento humano, através de movimentos e reações “naturais” (XAVIER, 2008, p. 42).

Renato Pucci destaca a importância do personagem como operador da narração clássica que, segundo o autor, “refere-se a um sistema de princípios gerais de composição que se tem mantido basicamente o mesmo por quase um século, conquanto os procedimentos específicos sejam tão diferentes de época para época e de país para país” (2008, p. 38). O autor aponta que a crítica em geral considera uma narração clássica aquela que busca, como numa “janela”, o “efeito de realidade e a sensação de que os fatos narrados acontecem por si mesmos” (2008, p. 38). Nesse sistema de princípios narrativos clássicos, o personagem é o agente que concretizará, no seu corpo, os fatos narrados. É a ação do personagem que move a fábula, e essa ação precisa ser verossímil o suficiente para não romper o ilusionismo da causalidade da narração clássica que, ainda de acordo com Pucci, acaba, por isso mesmo, por ter um direcionamento para o personagem como “seu elemento mais característico” (2008, p. 39).

Há também que se apontar as questões mercadológicas e ideológicas presentes já nas primeiras produções cinematográficas que fundaram o estilo clássico, sobretudo no cinema de Griffith, nas primeiras décadas do século XX:

O sistema industrial de produção cinematográfica que emerge já no princípio do século [XX] privilegia o realismo porque o estilo atende, de diversas formas, aos interesses financeiros dos donos da indústria. Sob a proposta de reproduzir mecanicamente o movimento real, a ordem era, a bem da verdade, realizar, com o máximo de eficiência possível, a encarnação, ou a aceitação, dos valores, da moral, enfim, da ideologia dominante, numa linguagem acessível ao maior número de espectadores da mensagem burguesa (PAULA, 2001, p. 29 - 30).

De acordo com esse ponto de vista, concluímos que o ator deve ter a máxima competência para encarnar, ele mesmo, tais valores que atuarão como operadores de identificação do público com o personagem, já que, desde os primórdios,

O cinema tinha tudo a ganhar com a ideia de que entre ator e personagem podia estabelecer-se uma correspondência perfeita [...] base garantida da glória pública e cultural de uma atriz ou de um ator e, muito simplesmente, do seu êxito comercial (NACACHE, 2012, p. 113).

Seja porque motivos forem, há um estatuto próprio do ator que interpreta um personagem num filme que se organiza como uma representação do mundo natural. Um estatuto orientado, sobretudo, pela sua capacidade de recriar a vida humana com a verossimilhança que demanda de cada público e época considerados, visto que a percepção do que é natural o suficiente para fornecer ao público uma ilusão de realidade não mediada é diferente em cada momento histórico.

Como já observamos nesta análise do filme, os diretores de *Linha de Passe* aspiravam a essa representação do mundo natural a fim de provocar um efeito de realidade sem mediação, e capaz de produzir uma identificação do público com o personagem. Para esse efeito, como salientamos anteriormente, várias estratégias estilísticas foram empregadas e, no campo das interpretações, não haveria como abrir mão de uma interpretação naturalista, como procuraremos demonstrar.

A interpretação naturalista, para o ator moderno, tem suas bases no pensamento de Constantin Stanislavski (1863 - 1938), ator e diretor russo, que iniciou seu trabalho sobre o ator na mesma época das primeiras experiências cinematográficas, no final do século XIX. Seu trabalho dirigia-se ao ator de teatro, mas serviu também para fomentar o debate sobre o ator de cinema, principalmente na Rússia e, mais tarde, nos Estados Unidos.

Segundo Guinsburg, em *Stanislavski, Meierhold & Cia.* (2001), o diretor russo teve um papel revolucionário na concepção do ator moderno, visto que “seu trabalho transferiu, do artifício convencional e da cópia mecânica para a vivência natural e a criação orgânica, o centro nevrálgico da arte cênica” (2001, p. 3). O trabalho de Stanislavski desenvolveu-se inicialmente sobre a interpretação para o teatro, porém sua contemporaneidade com o nascimento do cinema acabou por ampliar as bases do seu pensamento para o trabalho do ator nesse novo meio, ainda que os procedimentos criativos numa e noutra forma sofram de diferenças fundamentais. No cinema o ator enfrenta os riscos da fragmentação, da não linearidade na vivência do personagem e da repetição de várias tomadas, que podem tornar sua interpretação falsa ou mecanizada. Entretanto, como sugere Nacache:

Poderíamos pensar que a abordagem exterior (ir da expressão ao sentimento) é mais apropriada às condições habituais do cinema [...] mas é preciso que nos rendamos à evidência: [...] áreas imensas da representação do ator ocidental, na segunda metade do século XX, baseiam-se numa inspiração stanislavskiana reduzida às suas ideias fundadoras (2012, p. 113).

A pesquisadora trata de uma questão que abordaremos mais à frente, sobre a redução do sistema criado pelo diretor russo à simples *memória das emoções*, teoria que funda seus estudos mas não serve para caracterizar toda a complexidade de seu pensamento. Vsevolod Pudovkin (1893 - 1953), ator, diretor e teórico russo, que admitia a utilidade da abordagem de seu contemporâneo para o trabalho do ator de cinema, salientou que “a representação ‘íntima’ preconizada por Stanislavski convinha às mil maravilhas ao ecrã, mas ela não era tudo” (Apud NACACHE, 2012, p. 113).

Mesmo sob essa perspectiva, a própria pesquisadora destaca que a busca da verdade na representação, essa sim uma característica inequívoca de todo o pensamento de Stanislavski, “corresponde tão perfeitamente à imagem dominante do artista nas sociedades ocidentais, que não nos deve espantar que encontremos Stanislavski por todo lado, explicitamente ou não, em lugares onde nunca o esperaríamos” (2012, p. 113), inclusive nos critérios da crítica cinematográfica, que se norteiam, ainda segundo Nacache, pela capacidade de fusão entre ator e personagem, ou seja, “quando ela [a crítica cinematográfica] presta atenção ao ator na análise de um filme, costuma ser no quadro de uma relação ator-personagem mais ou menos conseguida” (2012, p. 113), o que portanto vem reafirmar a legitimidade da concepção de ator de Stanislavski como válida para o trabalho do ator no cinema.

Quando as primeiras imagens humanas em movimento surgiram na tela, em 1895, o cinema era apenas uma curiosidade que não se configurava como arte. As primeiras pessoas que povoaram a tela não estavam interpretando personagens, mas eram pessoas comuns que se permitiam ser filmadas em sua vida cotidiana (PAULA, 2001; NACACHE, 2012). Porém, em 1897, Mèliés já trouxe para a tela a ficcionalização, que em nada lembrava o naturalismo das não interpretações das primeiras imagens humanas em movimento, transformando seu estúdio num palco de variedades e reunindo um elenco composto por artistas de teatro, de circo e de cabarés.

Entretanto, o desejo de representar o mundo real, demanda que todas as formas de arte buscaram atender mais ou menos, em diferentes contextos históricos, não poderia deixar de se colocar no desenvolvimento dessa curiosidade que queria se tornar arte. E foi no teatro que esse cinema de vocação realista foi buscar seu

material humano. Sarah Bernhardt atuou em *Les Amours de la Reine Élisabeth*, em 1912, e Eleonora Duse em *Cinzas*, de 1913 (NACACHE, 2012, p. 17). As duas grandes divas do teatro do século XIX, entretanto, ainda possuíam um tipo de interpretação muito diferente das perspectivas de atuação que se delineavam no início do século XX.

Desde o surgimento do drama burguês, no século XVII, até meados do século XIX, a arte da interpretação esteve ligada, com exceções pontuais, à arte da declamação. Como o texto era o elemento mais importante da encenação, o bom ator era aquele capacitado para falar bem esse texto e sua voz era o seu recurso técnico mais importante. Os gestos e as inflexões eram exagerados, porque presos às concepções reducionistas do melodrama ou aos exageros grandiloquentes dos dramas históricos.

A busca por uma nova concepção para o trabalho do ator, mais próxima do real, ou seja, com um resultado mais “natural”, foi alavancada principalmente pela Companhia dos Meiningens que, na passagem do século XIX para o século XX, inspirou um novo modelo de interpretação teatral, alicerçada na busca da reprodução minuciosa do mundo real e modelada sob ensaios rigorosos com os atores.

A Companhia dos Meiningens foi fundada em 1866 pelo duque Georg II de Saxe-Meiningen (1826-1914) e dirigida pelo próprio duque, considerado como um precursor do encenador teatral moderno. Suas montagens seguiam uma linguagem naturalista em que a reprodução do real era realizada com fidelidade histórica e o trabalho dos atores era o resultado de exaustivos ensaios, o que era incomum na época. Além disso, a organização do elenco não era hierarquizada, portanto não havia lugar para uma estrela e seus decorrentes privilégios, muito comuns no teatro que se fazia no século XIX. As turnês da companhia pela Europa e Rússia, entre os anos 1874/1890, influenciaram toda uma geração de artistas teatrais, sobremaneira Constantin Stanislavski, que narra a experiência de assistir à companhia em seu livro de memórias *Minha Vida na Arte* (Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989).

O fascínio exercido pelas encenações dos Meiningens permaneceu por muito tempo para o ator que viria a se tornar o nome de maior destaque na busca de uma sistematização da interpretação naturalista. “Para Stanislavski, a autenticidade e a naturalidade deviam ser acometidas de uma constante interrogação sobre as

motivações psicológicas da personagem, com quem o ator se encontra numa relação de fusão” (NACACHE, 2012, p. 31).

A interpretação deveria levar o ator a se amalgamar ao personagem, confundindo-se com ele. Esse conceito de um ator que se confunde com o personagem, em tudo parecendo ser quem ele representa, manteve-se como um ideal para o diretor russo, mesmo quando seus estudos o afastaram de uma abordagem interna do personagem (via motivações psicológicas que o ator alimentava com sua própria interioridade), para uma abordagem a partir das ações que o ator realiza no lugar do personagem (análise ativa, ou método das ações físicas, desenvolvido já nos seus últimos estudos). Ainda assim, sua busca foi, quase sempre, pela representação naturalista, capaz de provocar a identificação do público com o personagem, como ele mesmo declara:

A abordagem pela qual optamos – a arte de viver um papel – [afirma] que o principal fator em qualquer forma de criatividade é a vida de um espírito humano, a do ator e seu papel, seus sentimentos comuns e sua criação subconsciente. [...] O que temos em mais alta conta são as impressões formadas sobre nossas emoções, que deixam uma marca permanente no espectador e transformam os atores em seres vivos e reais (STANISLAVSKI, 2001, p. 209).

Nesse sentido o maior crítico à concepção do trabalho do ator de Stanislavski, na época, foi um de seus alunos-atores mais talentosos e com o qual o mestre russo manteve uma relação de curiosidade e interesse por toda a vida: Vsevolod Meierhold (1874-1940).

Meierhold foi um ator, diretor e teórico russo. Inicialmente foi ator do Teatro de Arte de Moscou (TAM), fundado em 1898 por Stanislavski e Niemiróvitch-Dântchenco (1858-1943). Rompeu depois com seu mestre Stanislavski, opondo-se à sua abordagem para o teatro e o ator, mas manteve ainda com ele uma relação recíproca de cordialidade e interesse pelo trabalho criativo. Essa relação inclusive o protegeu, visto que só após a morte de seu mestre em 1938, Meierhold foi preso, torturado e fuzilado pela ditadura de Stalin.

Para Meierhold, o ator deveria descolar-se do personagem, jamais permitindo uma adesão ilusionista, mas buscando, na convenção do gesto estudado, a representação de um mundo que não se quer como a reprodução do real. Seu pensamento sobre o ator vai influenciar, entre outros, os realizadores russos Lev Kulechov (1899-1970) e Serguei Eisenstein (1898-1948). Segundo Nacache, as ideias desses dois homens de teatro, “alimentadas e transformadas pelas ideologias

e ideias do seu tempo, encaram-se uma à outra numa relação complexa de proximidade e oposição, e dessa forma moldarão a estética teatral no decurso do século XX” (2012, p. 30).

Nesta análise importa também destacar que os aspectos mais importantes que diferenciam essas concepções estão relacionados à forma como a recepção se dá em cada caso. Para Stanislavski, o ator torna-se o personagem enquanto realiza as ações do papel nas circunstâncias ficcionais determinadas, resultando desse processo a recriação da vida humana na cena e a identificação do público com o personagem. Para Meierhold, diferentemente, o ator não deve reproduzir a realidade, e sim revelar o que está para além das aparências do mundo natural, o que o obriga a uma composição corporal convencional e construtivista, cujo objetivo é “mostrar” o que se representa e quem representa, sem pretender o ilusionismo realista nem a identificação com o personagem, mas buscando distanciar-se do mesmo.

Essas duas concepções da interpretação fornecem de maneira esquemática, mas objetiva, a base para a análise do trabalho do ator, pela

[...] influência considerável que irão exercer sobre a concepção do ator de cinema, de que produzem, na URSS dos anos 1920, o grande momento teórico, o único, na história do cinema, em que se elaboraram verdadeiras tentativas de desenhar os contornos do ator novo” (NACACHE, 2012, p. 30).

Dessas duas concepções fundadoras para o trabalho do ator interessa-nos destacar o pensamento de Stanislavski, cuja premissa em seus primeiros estudos se encontra na afirmativa:

Sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá que interpretar você mesmo. Mas isso será numa variedade infinita de combinações de objetivos e circunstâncias dadas que você terá preparado para o seu papel e que foram fundidas na fornalha da sua *memória das emoções* (STANISLAVSKI, 2010, p. 196).

Em suma, o ator alimenta-se de seus aspectos psicológicos e afetivos para vivenciar uma situação do personagem, como se fosse ele mesmo vivendo aquela situação. A mesma perspectiva aparece na concepção de seu contemporâneo, Vsevolod Pudovkin, cujo pensamento teórico publicado em seu livro *Film technique*, de 1929, alcançou grande popularidade entre os diretores estadunidenses das primeiras décadas do cinema e, provavelmente, ajudou a consolidar o estilo clássico na indústria cinematográfica dos Estados Unidos.

Xavier assinala, ainda, que a decupagem clássica corresponde “a uma extensão do esquema elementar do Griffith de 1908 [...] e a grande exposição teórica e didática de seus princípios foi elaborada por Pudovkin; no seu livro *Film technique* (1929), ele nos explica com grande clareza toda a receita” (2008, p. 34).

Para o trabalho do ator, Pudovkin cita o processo de Stanislavski, no qual os atores não ensaiam apenas as cenas de seus personagens, mas também improvisam outras “que não aparecem no texto, mas que são necessárias ao ator para alcançar a plena adesão de sentimento que o próprio papel exige” (PUDOVKIN, 1956, p. 26). Para o diretor, somente um trabalho de adesão do ator ao projeto do filme como um todo resulta numa contribuição da interpretação ao projeto ilusionista de continuidade, pois os ensaios podem reunir “os trechos esparsos do seu papel na sensação ininterrupta de uma única imagem de homem vivo” (1956, p. 26). Sem dúvida, pode-se assinalar que Pudovkin buscava na qualidade do trabalho do ator a mesma “linha integral e contínua [...] que provém do passado, atravessa o presente e vai para o futuro”, que definia o conceito de *linha de ação contínua* no sistema de Stanislavski (1997, p. 120).

Sempre conclamado quando o assunto é uma interpretação naturalista ou realista, ainda que na prática funcione mais como uma gramática e não como exercício de estilo, o sistema de Stanislavski influenciou, por sua vez, uma das mais reconhecidas formas de preparação para o ator de cinema no lugar onde o cinema se consolidou, ao longo do século XX, como uma das principais atividades econômicas e culturais do país: os Estados Unidos.

Foi em solo estadunidense que nasceu o “Método”, que se confunde com o sistema de Stanislavski por buscar nele suas bases e sua legitimidade. Costa, em seu artigo *Stanislavski na cena americana*, informa que:

Lee Strasberg, [foi] o primeiro diretor do Group Theatre e [...] passou a ser conhecido como o responsável pelos desenvolvimentos propriamente americanos da teoria stanislavskiana, sobretudo nos anos de 1940, quando se tornou o maior mestre de atores no Actors' Studio e "senhor" do "Método" (COSTA, 2002).

Lee Strasberg (1901-1982), o criador do “Método”⁷, entretanto, acabou por reduzir o complexo pensamento do mestre russo, o que não lhe tira os méritos de ter formado atores de qualidade reconhecida, como Marlon Brando, Paul Newman,

⁷ Desenvolvido pelos atores do Group Theatre, de Nova York, na década de 1930, baseado no pensamento de Stanislavski, o “Método” passou a ser aplicado por Lee Strasberg no Actors Studio, escola de atores, a partir de 1950.

Jane Fonda, Al Pacino, Robert De Niro, Dustin Hoffman e Marilyn Monroe, entre outros.

Entretanto, é preciso destacar que a criação do “Método”, por Strasberg, se deu a partir, somente, da primeira parte dos volumes nos quais Stanislavski se propôs a registrar suas experiências (NACACHE, 2012, p. 108), já que sua pretensão ao publicar seus estudos era dividi-los em quatro volumes (se considerarmos sua biografia como o primeiro deles).

Mausch, Fernandes e Camargo (2010) informam como os interesses comerciais nas traduções e publicações da obra de Stanislavski concorreram para que sua concepção do trabalho do ator fosse fragmentada e reduzida por muito tempo. Esse fato fez com que uma geração de atores americanos reputasse ao sistema *stanislavskiano* apenas uma abordagem psicológica do personagem, já que foi a premissa do “Método” de Strasberg, além de minimizar a importância da análise ativa, ou método das ações físicas, procedimento apresentado com detalhes apenas no quarto volume da sua obra teórica.

Por tudo isso, podemos concordar que “a herança norte-americana de Stanislavski tomou múltiplas formas” (NACACHE, 2012, p. 111), traduzidas nos Estados Unidos e de lá para todo o mundo, por nomes como Richard Boleslavski (Polônia, 1889-EUA, 1937), Stella Adler (EUA, 1901-1992) e Michael Chekhov (Rússia, 1891-EUA 1955)⁸.

A interpretação naturalista segue o percurso que se inicia com Stanislavski⁹ e irá ressoar, ainda hoje, nos trabalhos de formadores e preparadores de atores para o cinema. Em alguns casos, certas distorções do pensamento original de Stanislavski não chegam a trair suas bases, já que a apropriação dos seus princípios e a sua adaptação às necessidades de cada experiência criativa foram sugeridas pelo próprio diretor russo que, de resto, nunca almejou organizar suas pesquisas num método, mas sim mantê-las como um sistema de procedimentos colocados à disposição de uma organização específica para cada ator, em cada processo.

⁸ No Brasil um importante divulgador do sistema de Stanislavski foi Eugênio Kusnet (Rússia, 1898-São Paulo, 1975). Ator premiado, diretor e professor, foi responsável por formar gerações de atores brasileiros nas décadas de 1960 e 1970. Kusnet reorganizou o sistema de Stanislavski, a partir de sua prática pedagógica, e o publicou no livro *Ator e Método*.

⁹ Destaque-se que a preocupação de Stanislavski com a sistematização do trabalho do ator na busca por uma interpretação mais “verdadeira”, que aproximasse a interpretação teatral da vida real, foi também objeto de estudos de vários outros nomes. Destes, julgo importante destacar André Antoine (1858 -1943), que teve uma contribuição fundamental na concepção de uma interpretação naturalista para o cinema, que aqui não é considerada pelos limites naturais deste estudo.

Cumpre-nos destacar, novamente, que o sistema de Stanislavski progrediu até pouco antes de sua morte, em 1938, tendo sua abordagem para a criação de uma personagem modificada. Do inicial apelo à memória das emoções do ator para uma abordagem a partir das ações dos atores nas circunstâncias concretas do personagem¹⁰: a *análise ativa*. Trata-se de um procedimento de abordagem ao papel por meio das ações físicas, em que o ator deve buscar um objetivo de acordo com as circunstâncias propostas pelo universo ficcional, mantendo uma *linha de ação contínua* que engloba ação interna – pensamento, e ação externa - ação física.

Maria Knébel (1898-1985) destaca a importância que o mestre russo passou a dar para as ações físicas como abordagem do papel, nos últimos anos de seus estudos.

Ao afirmar que a linha contínua de ações físicas, ou seja, a linha da vida do corpo humano, ocupa um grande espaço na criação do personagem e provoca a mobilização da ação interna, [ou seja] da vivência, Stanislavski levava seus atores a compreender que a união entre vida física e vida interior é indissolúvel, portanto não se podem separar, no processo de análise, os comportamentos internos e externos do personagem. É preciso que desde o princípio o ator saiba que vai analisar a obra a partir da sua ação (KNÉBEL, 1999, p. 21).

Cabe reforçar que essa nova abordagem do trabalho do ator não o afastava de sua intenção primeira, que era a recriação da vida humana no corpo do ator, portanto, mesmo sob esse novo aspecto, o sistema *stanislavskiano* se mantém como ferramenta profícua para esta análise.

Como cremos ter demonstrado, a proposta de interpretação em que o ator se funde à personagem – vivendo-a em extensão temporal que vá além das limitações do universo diegético da obra e utilizando-se de seu material pessoal (pensamento e corpo) para dar consistência e verossimilhança ao que ele interpreta – está no cerne de um trabalho de ator para a cena naturalista.

Todo este longo preâmbulo se fez necessário não apenas pela preocupação declarada de Salles e Thomas em torno da “veracidade” e do realismo de *Linha de Passe*, mas também porque essa mesma questão foi, desde sempre, premissa básica e fundadora para o método de preparação de atores criado por Fátima

¹⁰ O termo “concretas”, aqui, busca reforçar o caráter de presentificação necessário à interpretação naturalista, já que as ações devem se dar a partir e sobre os estímulos reais do mundo natural, no aqui e agora do presente, e não a partir da idealização de um mundo imaginário ou da reprodução de formas fixadas por expressões faciais, gestuais e vocais que tornariam a interpretação estilizada e mecanizada.

Toledo, como veremos na sequência deste capítulo. A especificidade da preparação que aqui investigamos permite sugerir que a parte final do treinamento, ou seja, a vivência na casa como uma família, tem muitos pontos em comum com a *análise ativa*, procedimento *stanislavskiano* que sugere a vivência das situações concretas do personagem, situação essa que efetivamente os atores de *Linha de Passe* experimentaram.

O nosso interesse em recorrer ao pensamento de Stanislavski foi o de fundamentar teoricamente a análise dos procedimentos de preparação realizados por Toledo para o elenco familiar de *Linha de Passe*. Foi possível reconhecer muitos pontos comuns nos procedimentos e objetivos de um e de outro.

Cabe, entretanto, destacar que alguns procedimentos são exclusivos de um e de outro trabalho, como o uso que Toledo faz de exercícios físicos vigorosos, baseados na bioenergética e na *kundalini*, bem como outros tantos exercícios de que trataremos no próximo capítulo. Ressaltamos, ainda, que em nenhum momento Toledo faz referência ao pensamento de Stanislavski como aporte teórico de seu trabalho, sendo essa uma referência que interessou a este estudo, por estar ligada à prática da autora no trabalho de formação de atores.

3.2 O método de preparação de atores de Fátima Toledo

O Método parte do princípio de que quem está em cena, antes de tudo, é o ator com seu corpo, sua alma, seus sentimentos e sensações. O personagem existe para o roteirista, para o diretor e para o público. Para o ator o que existe é uma situação a ser vivida na sua integridade (TOLEDO, s/d).

Fátima Toledo tornou-se preparadora de atores pelas mãos de Hector Babenco em 1980. Ela dava aulas de teatro para os internos na FEBEM (Fundação para o Bem Estar do Menor), em São Paulo, quando o diretor visitou a instituição à procura de meninos para filmar *Pixote – A Lei do Mais Fraco* (1981). Babenco viu Fátima trabalhando e a convidou para preparar os meninos para o filme. Sem experiência para aquela função, Fátima inicialmente buscou uma abordagem teatral para o trabalho, mas os primeiros exercícios fracassaram. Foi uma amiga que sugeriu uma abordagem lúdica, por meio da qual os meninos deveriam começar um

trabalho de representação a partir da imitação de animais. O treinamento incluiu uma visita ao zoológico e pesquisas sobre o comportamento e os hábitos de cada animal. A abordagem foi muito bem recebida pelos meninos e possibilitou um clima de confiança entre Fátima e os jovens, que resultou positivamente na tela.

Dez anos passariam desde *Pixote* até que o mesmo Hector Babenco a trouxesse de volta para preparar o elenco de *Brincando nos Campos do Senhor* (1992). O filme conta a história de um casal de missionários e seu filho pequeno, que se embrenham na floresta amazônica para catequisar índios. É uma produção estadunidense de 1991, na qual Toledo deveria preparar o elenco indígena. Então, durante dois meses, numa aldeia indígena no Estado do Pará, Fátima preparou um grupo de índios para a filmagem, além de dois atores, o brasileiro Stênio Garcia e o norte-americano Tom Berenger. Na sequência vieram *Medicine Man*, de John Mctierman (1993), quando ela novamente preparou o elenco indígena; *Hans Staden*, de Luiz Alberto Pereira (1999); *Central do Brasil* (1998); *Cidade de Deus* (2002) e *Cidade Baixa* de Sérgio Machado (2005); *O Céu de Suely*, de Karim Aïnouz (2006); *Casa de Alice*, de Chico Teixeira (2006); *Mutum*, de Sandra Kogut; *Tropa de Elite* (2007) e *Tropa de Elite 2 – O inimigo agora é outro* (2010), ambos de José Padilha; e *Assalto ao Banco Central*, de Marcos Paulo (2011), entre mais de 40 filmes, muitos deles entre os mais destacados do cinema brasileiro dos últimos 20 anos.

Cidade de Deus (2002) foi o grande marco da carreira de Toledo, e a auxiliou a consolidar sua função na produção de cinema no Brasil. Para o filme, ela preparou um grupo de jovens, em sua maioria não atores. Três deles receberam indicações no Grande Prêmio Cinema Brasil de 2003: Leandro Firmino da Hora (melhor ator), Roberta Rodrigues (melhor atriz) e Douglas Silva (melhor ator coadjuvante).

Há 23 anos, Fátima tem seu *studio* em uma casa na Rua Bagé, 194, na Vila Mariana, em São Paulo, onde realiza diversos cursos, palestras e encontros ligados ao cinema e à TV, além da seleção e preparação de elencos para diversos formatos de ficção. Atualmente, conta com uma equipe de preparadores formados pelo Studio, trabalhando dentro e fora dele. Em 2009, codirigiu, com Sérgio Machado, o curta-metragem *O Príncipe Encantado*.

A descrição que se segue está baseada no material promocional do Studio, nos depoimentos de Toledo registrados em encontros e entrevistas, e na experiência da autora deste trabalho, que participou de uma oficina prática de 20 horas sobre o

Método Fátima Toledo de Preparação de Atores, em outubro de 2012. O método é o mesmo para atores e não atores. Organizado em três fases:

- 1) *diagnóstico*,
- 2) *trabalho das relações do filme*,
- 3) *levantamento de cenas*.

Durante essas três fases os exercícios objetivam preparar o ator para que ele esteja apto a responder a tudo o que o diretor solicitar na hora da filmagem. Segundo Toledo, “o que eu ‘deixo é’ os atores prontos para serem trabalhados como o diretor precisar” (TOLEDO, 2009).

O *diagnóstico* ocupa mais ou menos um quarto do tempo para a preparação, variando de filme para filme. É quando o preparador procura conhecer os atores sob dois aspectos, na estratégia de abordagem específica para o trabalho com cada ator ou não ator: Nessa fase o preparador deverá conhecer o ator: quem ele é, como deve ser construída a relação com ele e até onde ele pode ir com cada ator. Depois o preparador vai buscar aquilo que, no trabalho ou na personalidade do ator, servem ao filme. Se os conteúdos solicitados pelo filme não aparecerem nesse trabalho inicial do ator, os exercícios servirão para estimular esses conteúdos no ator ou para comprovar sua não adequação ao personagem, o que pode se dar durante a preparação.

Nessa fase, segundo Fátima, não há diferença na preparação do ator e do não ator, já que o empenho solicitado será o de vivenciar *de verdade* aquela situação ficcional inédita, portanto desconhecida. “A gente vai fazer um filme que a gente ainda não fez”, explica Fátima Toledo (2009).

Os exercícios nessa etapa buscam no ator um estado de entrega, a partir da quebra de um padrão de comportamento social ou pessoal, para possibilitar uma experiência irrestrita do personagem, mesmo que essa experiência possa ser violenta ou dolorosa para o ator:

Eu sofro muito até descobrir como ele é [o filme a ser realizado]. Os atores sofrem nessa busca também. E essa coisa de dizer que é torturante, [...] tem seu valor no seguinte sentido: no sentido de você *olhar para você*, e isso eu vou fazer você fazer. Porque se você não estiver pleno, não há verdade. E você só pode estar pleno se você estiver inteiro e só pode estar inteiro se estiver olhando para você e com você. É isso que as pessoas dizem que é difícil (TOLEDO, 2009).

Desde os primeiros encontros durante a fase de preparação, Toledo propõe aos atores a prática de exercícios físicos vigorosos que não remetem diretamente ao personagem ou ao filme a ser realizado, mas visam criar e/ou estimular condições iniciais para o trabalho de preparação, como deixar o ator absolutamente presente, sem ansiedades ou receios que acabam por dificultar o trabalho de preparação. São exercícios baseados na bioenergética e na *kundalini*, práticas cujos objetivos se identificam com o que Toledo considera essencial para um ator, como percepção do seu próprio corpo e de sua expressividade, integração entre a mente e o corpo, capacidade de estar atento a si mesmo e ao que está ao seu redor, ou seja: considerar as circunstâncias concretas nas quais cada ator vai agir.

A bioenergética foi criada por Alexander Lowen (1920), discípulo de Wilhelm Reich, e é uma forma de terapia que “combina o trabalho com o corpo e com a mente para ajudar as pessoas a resolverem seus problemas emocionais e melhor perceberem o seu potencial para o prazer e a alegria de viver” (LOWEN, 1985, p. 11). Mas a bioenergética como teoria e prática também pode ser aplicada fora do contexto terapêutico. Nesse caso ela deve, segundo Lowen, ser compreendida como “uma maneira de entender a personalidade em termos do corpo e de seus processos energéticos [... já que] a quantidade de energia que uma pessoa tem e como a usa determinam o modo como responde às situações da vida” (1985, p.11).

Os exercícios de bioenergética buscam intensificar a energia do praticante por meio de exercícios vibratórios, já que o autor defende a busca por uma “saúde vibrante”, capaz de recuperar o movimento corporal com flexibilidade, graça e espontaneidade, o que por sua vez causaria uma “sensação de unidade e integridade [que] leva a uma sinceridade natural de pensamento e ação” (1985, p. 17). Para Lowen um dos objetivos mais importantes dessas vibrações é colocar o praticante em contato com “tudo que é captado pela sensopercepção do indivíduo” (1985, p. 63). Já o *kundalini* é a energia sexual vital, que está “supostamente situado na base da coluna vertebral, [e] pode ser enviado até o alto da cabeça através de práticas místicas e psicofisiológicas, com a consequente deflagração de um estado de êxtase” (HOUAISS, s/d).

A aplicação de tais exercícios na preparação do ator se dá conjuntamente, no momento do aquecimento para o trabalho criativo, ou sempre que o ator ou o preparador considerarem necessário. Quanto à prática da bioenergética cremos que ela pode, ainda que não exclusivamente, auxiliar os atores na disponibilidade de

suas mentes e corpos para o ato criativo, livrando-os das naturais amarras sociais e psicológicas que todo indivíduo apresenta em maior ou menor grau.

Durante a participação na oficina prática sobre o método de Toledo, o que pudemos observar é que essas práticas provocam alterações psicofísicas pelo estado de exaustão, tornando os participantes mais disponíveis para o trabalho criativo, já que numa situação de extremo cansaço, aceleração da respiração, alteração dos batimentos cardíacos, sudorese, etc, supostamente existe uma tendência para que certos comportamentos sociais e padrões corporais do ator se dissolvam no trabalho. Tal fato pode ser atestado também baseado na prática pedagógica da autora deste trabalho em sala de aula, ainda que recorra a outras práticas para obter tais benefícios. De qualquer forma, somente após os exercícios físicos é que se passa para os outros procedimentos, sejam eles de autoconhecimento ou de criação artística, como veremos.

“Seja você” solicita o preparador enquanto o ator se coloca sob o olhar atento do grupo. O ator não deve fazer nada, deve ser, ou seja, apenas respirar e relaxar sob o olhar do outro, procurando evitar os maneirismos que por vezes não são percebidos mas que acabam por estilizar ou mecanizar as ações e relações dos atores. Um outro exercício possível é o “Eu sou”, quando cada ator deve testemunhar para o grupo suas qualidades e defeitos. Já o “Eu estou” pede que o ator reveja suas aspirações e seus planos de vida, e como eles se realizaram ou não até o ponto em que o ator está agora.

Enquanto os depoimentos se sucedem, o preparador se relaciona com os atores, às vezes acolhendo uma emoção que surpreende o próprio ator, e às vezes provocando no ator uma reação que parece estar obstruída por questões de várias ordens. Um exemplo disso é narrado por Toledo: quando Wagner Moura chegou para a preparação para o Capitão Nascimento de *Tropa de Elite*, o ator havia acabado de se tornar pai, o que conferia a ele um ar afetuoso, recheado de boas memórias do pequeno bebê, e ainda uma doçura destacada no trato com as pessoas. Toledo relata que foi muito difícil para ela fazer despontar em Moura a violência e a força que a interpretação do Capitão Nascimento precisava ter. Conta ainda que foi preciso a assessoria de um Capitão do Bope¹¹ para orientar e comandar exercícios mais específicos a espera de uma reação violenta de Moura,

¹¹ BOPE - Batalhão de Operações Policiais Especiais. Força de intervenção da Polícia Militar do Estado do Rio de Janeiro (PMERJ).

que acabou por acontecer na forma de um soco na cara do capitão, que não teve maiores consequências que a satisfação de ver emergir do ator o material afetivo de que ele precisava para interpretar o personagem. Segundo Fátima, “o ator, às vezes, tem o compromisso de ser legal, tem uma imagem a preservar, um monte de coisas, e isso às vezes é obstáculo [ao trabalho de preparação]” (TOLEDO, 2009).

Na segunda fase, em que são trabalhadas as *relações que o filme propõe*, situações afetivas dos personagens no roteiro são experimentadas pelos atores por meio de exercícios baseados em temas como separação, amor, maternidade, alteridade, violência, etc. Fátima explica: “No meu método, o ator não constrói personagens. Faço com que eles encontrem o personagem, dentro deles mesmos” (TOLEDO, 2009). Aqui o fundamento de Toledo parece revelar uma inspiração no sistema *stanislavskiano*, no qual o russo defende que “sempre e eternamente, quando estiver em cena, você terá que interpretar você mesmo” (STANISLAVSKI, 2010, p. 196).

A proposta do Método, nessa fase, é a vivência de uma experiência afetiva, com instruções que permitem ao ator referenciar a experiência criativa com sua experiência pessoal. O preparador ressalta que se deve buscar uma abordagem sensorial e não psicológica. O domínio das referências pessoais é do ator. Vejamos como isso se dá em alguns exercícios.

O exercício do “Olha para mim” coloca uma dupla de atores de frente um para o outro. Um fica de olhos vendados, e o outro tenta convencê-lo, falando: “Olha para mim.” Trata-se de uma proposta de simples realização, mas por meio dela o preparador comenta: “Quantas vezes você precisou pedir para ser olhado? Quantas vezes você foi considerado nada para alguém? Quantas vezes você mesmo recusou a se olhar de verdade? Então você não é capaz de pedir de verdade para o outro te olhar? Você não tem humildade para isso?” As respostas a essas perguntas são da alçada do ator e ele deve decidir que memórias e que sensações psicofísicas ele quer acessar, já que ele não precisa verbalizar nenhuma resposta, mas deixar que a resposta se transforme em ação.

Como num outro exercício dessa fase, “Eu vou embora”, no qual um ator é colocado de costas, na frente de outro ator. A situação proposta pelo exercício é que o ator da frente precisa ir embora para se salvar, mas se decidir ficar pelo outro, morrerá. O outro precisa que o ator que está na frente fique, ou ele morrerá. A partir dessa situação de despedida, desprendimento e tomada de decisão, o preparador

estimula a relação com as experiências pessoais do ator, falando: “Quantas vezes você agiu para satisfazer alguém? Você vai deixar alguém guiar a sua vida? Você vai desistir de você por outro? Esse outro merece o que você vai fazer por ele?” e para o ator que está atrás: “Você vai deixar o outro ir? Quantas vezes você já foi abandonado? Você já fez tudo o que podia para o outro ficar? O que será de você sem o outro? Você não tem medo da solidão?” Depois de um tempo, ao comando do preparador, o ator deve agir indo embora ou ficando com o outro ator. Potencialmente ele estaria agindo segundo motivações interiores, como em Stanislavski.

Para Toledo, no cinema, não é preciso construir um personagem, já que ele é construído por tudo o que o cerca e que pertence aos outros universos criativos, como o figurino, a linguagem, suas ações; tudo está dado na tela, menos a experiência de viver, que é da competência criativa do ator: “A gente [o ator] só tem que viver. O resto é contado pelas outras áreas.” (TOLEDO, 2009).

Na fase de *relações que o filme propõe*, as relações entre os personagens são trabalhadas por meio de improvisações (como muitas vezes são feitas em processos teatrais), ou seja, os atores já conhecem o texto superficialmente, mas vão para a cena sem tentar reproduzi-lo, e sim buscando as ações do personagem e as relações com os outros personagens. Dessa forma vão compreendendo “na pele do personagem”, como usar seu corpo para representá-lo. Como não há diálogos escritos, há a liberdade de improvisar as falas.

Durante a terceira fase da preparação, o *levantamento de cenas*, Toledo não faz marcações e nem define as inflexões orais dos atores. Muito menos define o que, segundo ela, é função da direção: “o que olhar na cena”. Ela afirma que quem “dá o tom” de cada cena e define “até onde cada ator vai” é a direção. “Eu dou a sensação da cena” (TOLEDO, 2009). Nesta fase também há o exercício da improvisação, entretanto as situações se tornam mais complexas, já que ao material das relações entre os personagens o ator deve somar as circunstâncias propostas por cada cena. Aqui o trabalho é realizado sobre as cenas que o roteiro apresenta, e devem ser improvisadas segundo as instruções do preparador somadas às experiências já realizadas pelos atores nas fases anteriores. Somente depois dessa fase é que os atores receberão de volta seus roteiros para decorarem suas falas. No caso de *Linha de Passe* ainda houve uma fase intermediária aqui, caracterizada pela

experiência de morar na casa dos personagens por um tempo antes das filmagens, estratégia nem sempre utilizada pela preparadora.

Toledo defende que a grande contribuição que a preparação pode dar a um filme é tornar homogênea a interpretação dos atores. E quanto à resistência de alguns atores para participar da preparação, Toledo afirma que é preciso “lembrá-lo de que a preparação não pretende atestar a qualidade ou a competência de cada ator, mas aproximá-lo do universo do filme antes das filmagens” (TOLEDO, 2010).

3.3 A seleção e a preparação de atores para *Linha de Passe*

Que ator para que filme? Essas são questões que mobilizam qualquer realizador. Sobre a seleção para *Linha de Passe* Salles declara:

Quando você pensa um filme, é essencial traçar uma lógica própria àquela narrativa. Já que essa era uma história que falava de desejo de pertencimento, de reinvenção, nos pareceu importante que isso também acontecesse com os atores que estavam entrando nessa aventura conosco. Ou seja, tinham que ser rostos novos, atores que tivessem a disponibilidade de ficar meses mergulhados num processo de pesquisa de personagem, para o qual a participação de Fátima Toledo foi fundamental (SALLES, 2008 b).

No estudo de Nikita Paula sobre o ator no cinema brasileiro, a pesquisadora apresenta, de forma sintética, a opinião de alguns diretores brasileiros sobre essa questão, começando por nomear os realizadores que preferem apostar na semelhança física entre ator e personagem, ou seja, utilizando o critério do *physique du rôle*¹², dos quais se destacam: “Carlos Reichenbach, Guilherme de Almeida Prado, Ozualdo Candeias, Cécil Thiré, Walter Hugo Khouri, Heitor Capuzzo e Helvécio Ratton” (2001, p.47). Segundo Paula, para a diretora Suzana Amaral, que trabalha na mesma linha, “é preciso trabalhar a emoção num corpo que já é, mais ou menos o do personagem”, confirmando uma preferência por atores que remetam à semelhança física entre ele e o personagem. Walter Lima Jr. vai ainda mais longe, já que busca no seu ator a “materialização física e psíquica do personagem”, ou seja,

¹² Ao pé da letra: físico para o papel, o que significa um ator que pareça fisicamente com o personagem.

um ator que traga na sua aparência e na sua identidade psíquica parte do material que será necessário para a criação do personagem (PAULA, 2001, p. 47).

No caso de *Linha de Passe*, o primeiro ator a ser definido surgiu com a ideia do filme, muitos anos antes de seu lançamento. Foi durante a filmagem de *Abril Despedaçado*, filme que Salles realizou em 2000, no qual Vinícius de Oliveira fazia uma pequena participação. Como vimos no capítulo 2, Salles queria realizar um filme inspirado no documentário *Futebol* (1999), sobre as dificuldades enfrentadas pelos meninos que aspiram a uma carreira no futebol profissional no Brasil, e queria que Vinícius interpretasse o papel de um desses aspirantes. Vinícius aceitou o convite, e também a condição imposta pelo diretor de começar a se preparar para o personagem treinando futebol em times profissionais. Começava um treinamento que se prolongou por seis anos, enquanto o roteiro estava sendo escrito. Devido às já referidas reviravoltas no processo de escrita de *Linha de Passe*, o roteiro final foi se distanciando da ideia original, mas o personagem de Vinícius se manteve.

Para ele, portanto, não houve testes, mas nem sempre é assim. A procura pelo ator que encarnará um papel é geralmente um processo complexo, no qual muitas variáveis precisam ser consideradas. Quando não se tem um ator convidado, costuma-se proceder a testes para a escolha dos atores. Segundo Rabiger, no livro *Direção de Cinema*:

O objetivo dos testes é descobrir o que for possível sobre a formação física, psicológica e emocional de cada possível integrante do elenco [...] Isso significa fazer os atores passarem por um breve processo que revele sua personalidade e indique como eles se comportam em situações específicas (2007, p. 168).

Segundo o método de Fátima Toledo, essa fase de testes é a fase do *diagnóstico*, quando o preparador irá conhecer o potencial do ator, bem como sua capacidade para representar algumas situações do roteiro.

Em *Linha de Passe* houve testes para a definição dos atores do núcleo familiar partindo-se de duas necessidades: adequação ao personagem e condição pessoal para participar de uma preparação longa e verticalizada, já que o treinamento seria intenso na exigência de horários e de disponibilidade física dos atores.

Os testes de seleção aqui incluíram também uma adequação física, já que os atores deveriam parecer uma família. As características físicas que nortearam essa adequação foram os olhos e os cabelos. Vários testes observaram somente os olhos

dos atores, na busca de um formato e de uma expressão que pudessem fornecer um estatuto de parentesco entre os atores. Na mesma linha o critério do cabelo crespo foi outra definição para os atores que participaram da seleção.

Para o trabalho de preparação estabelecido para o filme, havia a exigência de uma dedicação muito grande, tanto em termos de agenda quanto em termos de disponibilidade para os procedimentos próprios dessa preparação. Era preciso contar com atores afeitos a esse processo longo e coletivo. Aqui, a escalação do elenco já esclarece muita coisa. Escalar para esse trabalho coletivo uma estrela do cinema nacional, certamente dificultaria o processo. Ninguém melhor do que um ator com formação teatral poderia conceber um trabalho que dispendesse tanto tempo para sua criação, já que é assim que ocorre no teatro.

Podemos também inferir que, para um projeto em que o elenco não deveria ter um destaque individual, mas sim “jogar junto”, o uso de estrelas consagradas poderia dificultar os trabalhos. Um elenco de neófitos certamente ofereceria mais disponibilidade para o trabalho de “time”, bem como não traria na sua imagem nenhum vínculo com outros personagens, fato inegável no caso de um ator consagrado pela mídia televisiva, por exemplo, já que “a intertextualidade é uma condição indispensável da estrela, e é o desdobramento da sua presença numa quantidade de suportes (*media texts*) que, bem mais que uma aura problemática, distingue a estrela da não-estrela”, conforme o comentário de Nacache sobre o estudo de 1979, de Richard Dyer, *Stars* (NACACHE, 2012, p. 143-144). Ou seja, inevitavelmente uma atriz mais conhecida pelo público traria na sua imagem outras informações que não serviriam para a representação de uma pessoa comum, como era desejo dos diretores de *Linha de Passe*.

No caso de Sandra Corveloni, atriz profissional que trouxe sua vasta experiência no teatro, essa disponibilidade fez parte de sua formação, feita em grande parte numa organização teatral coletiva: o grupo TAPA de teatro. O grupo teatral de origem carioca foi criado em 1979 e está radicado em São Paulo desde 1986. Dirigido por Eduardo Tolentino de Araújo, apresenta em seu currículo a montagem de grandes textos da dramaturgia ocidental¹³, com um trabalho de

¹³ Dentre os autores já encenados pelo grupo Tapa estão: Anton Tchekhov, Henrik Ibsen, Tennessee Williams, August Strindberg, Nelson Rodrigues e Jorge Andrade, entre outros. Segundo o site da Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro o grupo “desenvolve um trabalho rigoroso, essencialmente voltado para um “teatro de dramaturgia” e um indiscutível empenho em investigar os processos de criação através de pesquisa e análise” (MICHALKI; ALBUQUERQUE, s/d).

interpretação sempre muito elaborado a partir, principalmente, de uma abordagem realista.

Por sua idade, formação e experiência profissional, que engloba ainda vasta experiência pedagógica no ensino do teatro, configuradas a partir de uma personalidade irreverente e informal, Sandra acabou por cumprir o papel de capitã do time, assumindo muitas vezes a função de uma autoridade legítima: o mais próximo de uma figura materna que a noção de *Linha de Passe* poderia fornecer nas condições da preparação.

Segundo depoimento da atriz, em entrevista para essa pesquisa¹⁴:

Eu fui a líder desse grupo e nas filmagens também eu era líder. [...] Porque o Walter e a Daniela me deram essa incumbência também, porque eu conhecia muito bem os meninos, então eu falava “Opa!” quando eu via que o negócio tava saindo [...] eu fazia o aquecimento, eu ‘trazia eles’ (CORVELONI, 2013).

Sandra trabalhou por mais de vinte anos com o grupo Tapa, entretanto, *Linha de Passe* foi sua primeira experiência no cinema. Sandra acredita que o resultado consagrado foi devido ao processo de preparação, que a ajudou a dimensionar seu trabalho para a encenação cinematográfica, mas também destaca a importância de sua experiência teatral: “Eu usei tudo nesse filme, tudo que eu tinha e tudo que eu não tinha e que eu ganhei durante a preparação” (CORVELONI, 2013).

Foi com o material formativo e a experiência de palco adquiridos no grupo TAPA, desde os seus 25 anos de idade, que Sandra chegou, na faixa dos 40 anos, para o trabalho de *Linha de Passe*. Nas palavras da atriz, destacam-se também a convivência com os grandes atores com os quais ela trabalhou no grupo e a orientação de Eduardo Tolentino, diretor do grupo:

Ao mesmo tempo em que ele [Tolentino] abriu o leque de possibilidades da minha percepção do teatro, ele me deu um foco muito certo [...] Ele falava [...] “Você escuta, mas não ouve em cena.” e aí eu falei “Como assim?” porque para mim escutar e ouvir era a mesma coisa, mas não é! Então essa atenção que eu aprendi lá, [...] eu acho que foi fundamental para o resto de tudo que eu fosse fazer na minha vida, seja no cinema, na TV ou no teatro, porque lá, [...], a gente lia em voz alta, uns pros outros, [...], a gente via muito filme, dos diretores italianos, do Bergman, do Woody Allen, [...] analisava as cenas, revia o filme, trabalhava improvisação. Trabalhei com Sônia Oiticica, Nathalia Timberg, Beatriz Segall, essas pessoas têm

¹⁴ A descrição dos procedimentos experimentados pelos atores durante a preparação e a filmagem foi feita com base em entrevistas com os cinco atores do núcleo familiar. As entrevistas foram realizadas entre março e julho de 2013, por esta pesquisadora, com o auxílio técnico de Gustavo Trestini, cujo nome aparece nas entrevistas. As cinco entrevistas estão organizadas, na íntegra, no ANEXO 2.

um domínio do texto que a gente não tem mais hoje. Então eu acho que esse foi o meu maior treinamento (CORVELONI, 2013).

Sobre a seleção, Sandra informa que houve vários testes até sua aprovação para o papel de Cleuza:

O teste era o seguinte, era uma mesa, dessas mesinhas de bar assim de lata, um pano e a câmera, e aí tinha que improvisar uma cena de que você é empregada doméstica tá na casa da pessoa trabalhando e a pessoa te mandou embora. O que você faz? E você acha que é uma injustiça, enfim... Aí improvisava lá. Eu me lembro que eu fiz uma coisa acho que era mais pra engraçado do que... Como normalmente vem assim... espontaneamente numa improvisação... Eu virei a mesa de ponta cabeça, sei lá fiz umas coisas meio exageradas, mas depois de uns quatro dias me ligaram. A Julia Andrade que era produtora de elenco. Aí eu fiz o teste com a Mônica Sucupira que era assistente da Fátima Toledo [...] a Mônica, que foi um teste mais comprido, com mais informações, falaram que eu tava grávida, que não sei o que.. Tudo bem fiz o teste. [...] Aí a Fátima me ligou e falou “Olha o Walter gostou muito do seu teste, [...] mas ele acha que você é muito nova pro papel, então ele quer fazer com você o teste com uma câmera de cinema numa locação do filme.” [...] Então meu primeiro contato com o Walter Salles e a Daniela Thomas já foi numa locação do filme, lá na zona leste, que era um campinho de treinamento que depois foi mesmo uma locação do filme, onde o Vinícius de Oliveira treinava. Cheguei lá, fiz o teste. E eu não falei nada nesse teste, a gente ficou lá um dia inteiro só filmando assim, eu na janela, eu chegando, imagem, imagem, imagem. E aí eu fiz um treinamento de uma semana com cinco meninos (CORVELONI, 2013).

Esses cinco meninos faziam testes para o personagem Reginaldo com Sandra e uma outra atriz que ainda disputava o papel para Cleuza, cujo nome preferimos não mencionar. Os testes buscaram uma identificação afetiva entre a atriz e o menino, que logo transpareceu na relação carinhosa entre Sandra e Kaíque, fator determinante para a escalção de um e de outro.

Como vimos, Sandra foi escalada para interpretar Cleuza por sua vasta experiência teatral, sua irreverência, sua experiência pedagógica (que imprimiu a ela um papel de liderança nos exercícios) e sua aparência física, que finalmente se somaram à sua capacidade de criar laços afetivos autênticos com o menino que deveria interpretar seu filho caçula.

Outro laço afetivo foi decisivo para a escalção do elenco familiar, como veremos: a relação de amizade entre Salles e Vinícius de Oliveira. Vinícius iniciou sua carreira como o menino Josué, de *Central do Brasil*, aos onze anos, quando foi descoberto por Salles num aeroporto do Rio de Janeiro, onde engraxava sapatos. Salles ainda procurava um rosto desconhecido para interpretar Josué, o menino que

cruza o Brasil em busca do pai. Quase 1.500 meninos já haviam passado pelas primeiras entrevistas para o personagem, quando Vinícius se aproximou do diretor, e pediu que ele lhe pagasse um lanche. Foi o início da carreira de ator para Vinícius e também o começo de uma amizade que se mantém até hoje. Salles revela em várias entrevistas, bem como nos extras do DVD de *Linha de Passe*, que um dos motivos para fazer o filme foi o desejo de trabalhar novamente com Vinícius (SALLES, 2008 a).

Desde *Central do Brasil* Vinícius teve várias experiências na televisão, apresentando programas, atuando em novelas e em seriados. Fez também participações em longas e uma participação em *Abril Despedaçado*, de Salles, em 2000, quando recebeu o convite para interpretar Dario, um jovem aspirante a jogador profissional.

Foram seis anos de treinamento, o que proporcionou a Vinícius uma técnica que reforça o caráter naturalista das cenas de futebol. Durante todos esses anos, ele também participou de peneiras e conviveu no universo dos jovens que tentam ser descobertos por um grande time profissional. Essa convivência deu ao ator material para a interpretação de Dario nas cenas em que ele procura demonstrar todo o potencial de um jovem talento no campo.

Já para José Geraldo Rodrigues, o Dinho, a seleção veio com a surpresa de estar disputando um papel com seu amigo de adolescência, com quem ele começara a fazer teatro, João Baldasserini, que viria a fazer o motoboy Denis. José Geraldo narra assim sua experiência:

Fiz os testes, encontrei o João. Teve uma história engraçada porque eu vi o João e pensei “Putá, que droga, o João vai fazer o teste e deve ser pro mesmo personagem, porque a gente é parecido.” Eu não sabia qual era a história e conforme as situações foram rolando eu vi que eram irmãos e a gente já se conhecia fazia tempo, já era amigo de fazer teatro juntos, de sair juntos, de um dormir na casa do outro, ele tinha uma mobilete, e a gente andava em Indaiatuba de mobilete, então tinha já uma sintonia e isso ajudou (RODRIGUES, 2013).

Depois de um primeiro teste numa situação em que o ator deveria improvisar a ação do motoboy pedindo mais trabalho pelo celular, vieram outros testes, que José Geraldo descreve. Os testes de João e José Geraldo foram aplicados pela preparadora Mônica Sucupira, assistente de Fátima à época das filmagens.

Primeiro eles davam uma bola pra gente jogar, pra ver se a gente jogava bola. Eu jogava bola, um pouquinho e tal, joguei. Segunda

parte era “Agora a gente vai por uma música e você vai por todos os teus demônios pra fora, uma música *rock’n roll*, *heavy metal*, quando a gente der *pause* nessa música, vai entrar uma música, suave, você vai olhar praquela ponto preto e vai encontrar Deus.”, ‘tudo uma situação’ [...] Eu lembro que eu fiz a parte da música, dancei pra caramba e na hora de encontrar Deus eu comecei a cantar uma música, que era uma música que eu sempre escutava, que eu achava linda [...] daí a Mônica [falou] “Para! De verdade!”, bem estilo da Fátima. E eu olhei pro ponto e falei “Você tá comigo? Se você tá comigo eu to com você. Se você tá comigo eu to com você.”, só falei isso eu acho, não lembro se eu improvisei mais coisas e fiquei olhando, ela cortou e acho que daí rolou (RODRIGUES, 2013).

João também descreve seu primeiro teste para o personagem que ainda não se definira entre ele e José Geraldo, entre o crente e o motoboy.

Ela [Sucupira] me aqueceu¹⁵... tem todo um processo que eu não conhecia, então ela acabou e eu tava exausto, um aquecimento bem exaustivo [...] eu já tinha feito [um curso de um mês no Studio] ...mas eu não sabia como seria um teste, eu não sabia se era um texto e ela falou “Vem, vem.”, enfim eu fiz esses exercícios, uma sequência de exercícios, eu tava bem exausto e ela falou “Agora você...”, (eu não conseguia nem respirar) eu tava meio agachado, ela falou “Agora você está vendo uma luz.”, [...] Eu lembro que ela ia dirigindo, “E você quer alcançar essa luz.”, e eu viajando, eu falava assim “Gente, que teste mais louco.” [...] Ela falou “Se você quiser você fala, se você não quiser...” [...] foi bem interessante, eu gostei porque foi bem diferente do que eu imaginava, [eu imaginava] uma coisa sei lá televisão, então foi um teste diferente. Depois ela me mandou fazer umas embaixadinhas com uma bola (BALDASSERINI, 2013).

Para João, o principal desafio dos testes foi entender que ele não devia construir, mas disponibilizar-se. Não interpretar um personagem, mas agir nas circunstâncias ficcionais a partir do seu material interior (referências afetivas e sensoriais):

Confesso que no começo, nesses testes, eu ainda tava meio perdido, eu não sabia se aquilo era certo, se era errado, você chega lá com a ideia de que você tem que fazer o certo, de que você tem que acertar e o que é acertar? Pra ela não existe isso, então isso me confundia a cabeça sobre como funcionava aquele método dela, então eu fiquei meio atrapalhado, mas eu fiz [...] ali eu tive a sensação de que eu queria fazer tudo, eu queria acertar em tudo. Eu não sabia que eu podia dizer “não” pra alguma coisa, que eu podia dizer “não” pro que

¹⁵ Aqui o ator se refere à orientação que a preparadora forneceu para que ele se aquecesse, ou seja, estivesse em disponibilidade física e psíquica para iniciar o trabalho de interpretação. Os aquecimentos para os atores são muito variados e até mesmo pessoais, sendo que muitos optam por não fazê-lo. No método de Fátima Toledo esse aquecimento corresponde à prática da *Kundalini* e de alguns exercícios de bioenergética. O aquecimento acaba por provocar alterações na respiração e nos batimentos cardíacos, levando a um cansaço que (supostamente) predispõe o ator a um trabalho mais autêntico de vivência das situações ficcionais, já que o estado de exaustão favoreceria o relaxamento de certos padrões de comportamento social.

eu tava sentindo, [ou seja] respeitar o que eu tava sentindo de verdade. Eu achava que eu tinha de fazer tudo, eu achava que tinha que ser cem por cento em tudo, que eu tinha que... Enfim era uma coisa de ator querendo ganhar o negócio (BALDASSERINI, 2013).

Kaíque de Jesus Santos foi “descoberto” a partir de várias entrevistas, realizadas na procura pelo menino que faria Reginaldo. Segundo afirmação de Salles, “quando o cinema repete sempre os mesmos rostos, perde-se a oportunidade de explorar a diversidade que existe hoje no Brasil” (SALLES; THOMAS, 2008 b).

Selecionado nas entrevistas, Kaíque realizou vários testes com outros quatro meninos. Durante os testes, a afinidade entre ele e Sandra emergiu várias vezes. Sandra narra um momento que para ela foi especial no processo:

Tinha uma cena que era muito forte, que foi a cena mote desse treinamento, que era a cena da mãe e desse filho [Reginaldo] tomando café, na verdade ela servindo café pra ele [...] servindo café, dando pão para ele, falando pra ele comer, tomar café da manhã, e numa conversa assim improvisada ele perguntava: [...] “Por que que eu sou preto e você é branca?” [...] “Porque seu pai era preto!”, respondi. Aí ele chegou assim pra mim e falou assim [...] “Você amava meu pai?”. Aí eu derreti na cadeira, né? Eu não consegui responder, eu fiquei... E a gente começou a chorar os dois. E depois eles falaram: “Você e o Kaíque vão fazer o filme” (CORVELONI, 2013).

Essa afinidade carinhosa foi atestada na segunda fase do método de Toledo, que corresponde ao trabalho sobre *as relações que o filme propõe*, e permitiram momentos reveladores que definiram as presenças de Sandra e Kaíque no filme.

Sobre a preparação, os atores de *Linha de Passe*, contam que quando chegaram para ela só haviam feito uma leitura do roteiro e assim que eles chegaram ao Studio, Toledo pediu que cada um entregasse seu roteiro a ela, e se dedicasse a trabalhar a partir das suas indicações das ações e das relações entre os personagens. Dentre essas relações foram trabalhadas as cenas em que Reginaldo pergunta à Cleuza sobre o pai, a cena em que ela bate em Dinho durante o jantar e a cena em que Denis aparece com uma bolsa roubada em casa, dentre várias outras.

O processo de preparação dos atores para *Linha de Passe* foi longo, e permitiu que os atores do núcleo familiar convivessem durante três meses, praticamente todos os dias, com apenas uma folga semanal. Para Salles essa preparação foi importante para que os atores representassem uma família:

Eu quero destacar o trabalho da preparadora de elenco, Fátima Toledo, que unificou o elenco durante quatro meses e os transformou numa família. O resultado disso é que, mesmo andando na rua, aqui, eles parecem uma família. Vinícius [Oliveira], dez anos depois, me impressiona por trabalhar com dois chips, um com sotaque paulistano [para o filme] e o outro, o carioca, que é o dele. Ator é uma coisa inexplicável. (SALLES, 2008 b).

Como acontece em todo processo de preparação realizado por Toledo, os atores do núcleo familiar de *Linha de Passe* participaram das três fases do método: *Diagnóstico*, *Relações que o filme propõe* e *Levantamento de cenas*. Nos dez dias que antecederam o início das filmagens, entretanto, como estratégia diferenciada para o filme, os atores passaram vivendo na locação, a casa da Rua Laranja da Bahia, no bairro Cidade Líder, na Zona Leste da cidade de São Paulo.

Essa experiência como procedimento de preparação remete à *análise ativa*, procedimento *stanislavskiano* de improvisar com base na situação concreta do personagem, já que, segundo Stanislavski, para o ator realizar a análise ativa “todos os objetos que os atores necessitem durante a ação, chapéus, livros, tudo que possa ajudar o ator a acreditar na veracidade do que acontece deve estar preparado antes de começar a trabalhar” (KNÉBEL, 1999, p. 21).

Assim como numa *análise ativa*, os atores de *Linha de Passe* experimentaram a vivência num lugar onde objetos, roupas e cenário correspondiam plenamente a tudo o que os atores necessitavam para a ação, e tudo transmitia a eles a sensação de veracidade, pretendida por Toledo, assim como o fora para Stanislavski. Durante esses dez dias os atores moraram na casa com todos os móveis, roupas e objetos do mundo ficcional do filme, convivendo como uma família: almoçando juntos, saindo de ônibus para alguns passeios, assistindo à televisão, etc. Esse procedimento utilizado especificamente nessa preparação, já fez parte de outras preparações de atores de Toledo, com atores em incursões por florestas, por exemplo.

Para Stanislavski, como já destacamos, essa *análise ativa* deve ser realizada com os objetos dos personagens, buscando a reprodução mais próxima do que seria o espaço onde se dará a ação da peça, justamente como aconteceu durante os dez dias em que, convivendo como uma família, os atores agiram nas circunstâncias dos personagens, buscando construir e vivenciar uma *linha de ação contínua* das circunstâncias do personagem por meio da conexão entre as ações físicas e o

material interno (pensamento, sentimentos, sensações e lembranças), no exato lugar da filmagem.

A contribuição pessoal do elenco familiar ao filme manteve o tempo todo uma conexão entre os atores, diante de qualquer dificuldade durante o processo. É possível aqui retomar o conceito gerador do filme. Em cena ou nos momentos de convivência entre os atores, que se encontraram quase diariamente durante três meses, por cerca de doze horas por dia de trabalho, a noção de passar a bola entre os jogadores de um mesmo time sem a perder para o adversário esteve presente como uma necessidade para marcar um gol. A convivência fraterna e cúmplice resultou em uma amizade que se mantém até hoje, segundo relato dos atores.

Pelo que nos descreve, Sandra praticamente se tornou a mãe dos quatro jovens, ficando responsável por administrar o dinheiro que lhes foi entregue pela produção, bem como por autorizar as atividades que os atores jovens realizaram, como jogar futebol ou ir a um shopping na região. Foi dela também a iniciativa e a autoridade de se instalar num quarto e deixar que os jovens se instalassem no quarto menor e no sofá da sala, que coube a Kaíque, já que esse permitia o acesso à pequena televisão que lá havia. Além disso, foi Sandra quem se responsabilizou pessoalmente por Kaíque durante esses dez dias, ocasião em que o jovem ainda era menor de idade. Na casa ficaram apenas os cinco atores.

Segundo os atores, as relações trabalhadas entre eles durante a preparação permitiram, de forma muito natural, que os nomes de cada ator fossem dando lugar aos nomes dos personagens, bem como a um tratamento familiar nessa convivência.

Para Vinícius, entretanto, que já havia sido preparado por Toledo em *Central do Brasil*, foi difícil entender os procedimentos. O ator declara que houve vários confrontos entre ele e a preparadora durante o processo, inclusive com uma “suspensão” dele nos treinamentos. Segundo o ator, a compreensão sobre os objetivos do trabalho veio aos poucos, quando ele percebeu que se defendia muito, se protegia. Vinícius declarou, entretanto, que atualmente vê o trabalho de Toledo de outra forma:

O trabalho dela é exatamente esse, é limpar toda essa coisa que a gente tem de postura diante do mundo, diante da vida, na verdade a gente põe uma capa, uma máscara pra poder se proteger de tudo que tá aí fora, essa é a grande verdade. E o trabalho dela é justamente esse, te limpar, te deixar leve e te deixar totalmente sensível às emoções que podem vir a qualquer momento [...] porque

de fato é um trabalho que funciona, ela faz um monte de filme que dá certo, não adianta ficar questionando e 'metendo o pau' sem ter um distanciamento do trabalho dela e conseguir avaliar (OLIVEIRA, 2013).

No caso de Vinícius, que teve parte de seu treinamento para o filme dedicado ao treino profissional de futebol (em times profissionais de juniores), tal experiência o deixou com um condicionamento físico de um atleta. Para ele, o cansaço obtido com facilidade pela maioria dos atores não se efetivava durante os procedimentos. Nesse caso, houve uma abordagem diferente em parte do seu treinamento. Segundo o ator:

Tinha exercícios que a gente tinha que mandar o outro fazer um monte de coisas, deixar o outro cansado, e me botavam pra fazer esses exercícios "Faz dez flexões, corre por aqui, corre por ali..." "Gente, não vai me cansar, isso não vai dar em nada, acabei de sair de um treino de futebol, tô treinando todo dia, melhor ir por outro caminho.". Acho que a sacada dela [Toledo] foi isso, foi o lado emocional e realmente me pegou, enfim, tem que saber mexer ali nos pauzinhos pra poder chegar lá, mas [ela] consegue (OLIVEIRA, 2013).

Pelo fato de saber que estava escalado para o filme desde o início, Vinícius teve uma participação diferente durante os testes, dos quais ele participou juntamente com outros candidatos. Mas foi durante os exercícios de preparação que o ator pôde constatar a empatia e sintonia com o outro como uma condição para a escalação. O ator declarou que foi o que aconteceu durante um exercício com o ator José Geraldo:

Com o Gera eu fiz um exercício de ficar um de frente pro outro e fazer aqueles exercícios de "rá rá rá, me dá, me dá, me dá." essa coisa, e rolou uma química muito forte e um embate muito interessante, aquela coisa de um querer invadir o outro pra se conhecer, teve uma coisa muito grande, muito no olhar, a gente ficou muito fixo um no outro, eu falei "Esse moleque tá dentro, ele pode fazer meu irmão fácil que vai rolar uma química bacana durante o processo e no filme também (OLIVEIRA, 2013).

Sobre a validade da estratégia de morarem juntos na casa da locação, Vinícius avalia que ela foi a responsável pelo resultado obtido.

Indo pra casa foi imprescindível pra gente conseguir formar uma unidade dessa família e ver exatamente como cada um funcionava. Quando tava dentro de uma casa, um perto do outro, sem a Fátima, sem ninguém perto, como uma família de verdade, ali a gente estabeleceria aquela família, nem que fosse por quinze dias, mas seria a família do filme, seria a família que a gente queria que imprimisse pro espectador dentro da tela (OLIVEIRA, 2013).

Kaíque declara que não teve dificuldades em se lançar aos exercícios, e avalia como positiva a conquista de uma cumplicidade com Vinícius, surgida a partir dos procedimentos realizados:

Em relação ao trabalho da Fátima, nos primeiros dias eu achei meio estranho, tem uns exercícios que mexem bastante, mas como eu sou meio de me jogar eu me joguei e fui sentindo mais e foi dando prazer de fazer aquilo [...] Em relação à convivência com os irmãos, acho que com quem eu mais tinha intimidade e mais tenho até hoje é o Vini [...]. Eu fiz o teste e depois que eu passei a primeira pessoa com quem eu me relacionei foi o Vini, porque ficou um tempo só eu e ele fazendo [...] Acho que de todos [os atores do núcleo familiar] ele foi o que eu mais tinha intimidade, depois a Sandra também, que até hoje eu 'chamo ela' de *mamis* quando eu encontro com ela, quando eu falo com ela. E o tempo que nós ficamos morando na casa, acho que valeu muito porque aquela intimidade que a gente já tinha fez crescer mais, praticamente já era uma família, pode-se dizer que nós éramos uma família, família mesmo, de pais diferentes mesmo. Foi muito show de bola [...] Naquela cena que tava eu e a Sandra, que eu chegava em casa pensando "Nossa eu vou tomar uma bronca", ali parecia minha mãe mesmo brigando comigo [...] a hora de eu 'pirraçar' meus irmãos, coisa de irmão mais novo, "Vou pirraçar meus irmãos mais velhos", era uma coisa que vinha naturalmente [...] e o trabalho da Fátima ajudou mais um pouquinho ainda e pra completar, pra fechar com chave de ouro, foi esse tempo que a gente ficou morando lá [...] a Sandra é uma pessoa super gente fina, bacana, não tenho o que falar dela [...] de vez em quando, quando a gente tava morando na casa, os moleques queriam sair comigo pra poder zoar, ela não deixava "Não, não, meu pequeno não, deixa meu pequeno aqui, 'vai' só vocês que são grandes." [...] Não tem como não tratar como mãe, ela me tratava como um filho, tipo muito carinho, não tinha como" (SANTOS, 2013).

Sobre a fase de *diagnóstico*, no processo de preparação, Kaíque declara ainda:

Eu gosto, gosto de sofrer, de me entregar, sorrir, eu gosto que, de certa forma, o ator e o personagem acabam se conhecendo mais, [...] você não tenta ser o personagem, você deixa o personagem ser você, meio que isso (SANTOS, 2013).

Kaíque testemunha a ressonância que a preparação teve e tem nas relações entre os atores ainda hoje, sete anos após a preparação: "Não tem como acabar porque não foi só amizade, foi como se fosse família mesmo, que nem o Vini agora vai ser pai, quando ele falou pra mim eu falei 'Finalmente vou ser titio.'. É uma coisa que fica" (SANTOS, 2013).

O resultado desse trabalho de preparação aparece no filme fornecendo uma carga de verossimilhança que também emerge como resultado da convivência

fraterna e bem-humorada dos atores. Há momentos, inclusive, em que percebemos que é o ator que se diverte e empresta essa diversão ao personagem, conferindo à atuação um aspecto ainda mais natural. Remetendo mais uma vez ao conceito de linha de passe, é como se por trás de cada performance na cena, os atores comemorassem o prazer da atuação, assim como um jogador sorriria abertamente durante um drible¹⁶ ou uma embaixada¹⁷.

3.4 A filmagem em Cidade Líder

Sandra conta que quando os atores do núcleo familiar chegaram à casa onde iriam morar por dez dias, a emoção foi muito grande. A equipe de produção, sob a direção de arte de Valdy Lopes Jn havia construído em detalhes a vida desses personagens: uma foto de Kaíque pequeno, com roupa de Papai Noel, contas da casa no nome da sua personagem, vasos de plantas improvisados em embalagens variadas, que foram obtidos por meio de trocas realizadas com os vizinhos da locação, em Cidade Líder, etc.

Durante a filmagem, Sandra vivenciou uma experiência que a fez acreditar que o filme tinha um tom documental, na medida em que ele parecia representar objetivamente a realidade social à sua volta durante a filmagem:

Eu sentei [no ônibus] do lado de uma mulher, negra, grandona assim e tal, e a gente começou a conversar e eu perguntei “Qual seu nome?” e ela disse “Cleuza”. “Era o nome da [minha] personagem!”, e eu falei “Quantos filhos você tem?” e ela falou “Ih, minha filha eu já tenho uns 7 filhos, não sei quantos netos...”. “Quantos anos você tem?”. “44”. E aí eu falei: “Não, não é possível, né?”. Então a história dela era muito parecida com a história da personagem, né? Existem muitas pessoas que levam essa vida, que são mães... “Você tem marido?” “Não, não tenho marido. Ah tenho dois filhos de um pai, um filho do outro, aí depois arrumei um namorado acabei tendo um filho com ele, aí depois a gente se separou, depois voltou e teve gêmeos...”. Sabe essas coisas assim? E aí eu falei: “Nossa, e aí como é que você faz?”. “Agora eu cuido dos meus netos, minhas filhas trabalham, e a gente se vira”. [O filme foi] documental nesse sentido, é muito próximo da realidade das pessoas, é muito próximo da realidade de São Paulo (CORVELONI, 2013).

¹⁶ É quando o jogador se esquivava do adversário, gingando o corpo enquanto controla a bola com os pés.

¹⁷ Prática de futebol que consiste em manter a bola fora do chão, controlando-a com várias partes do corpo.

Segundo o depoimento dos atores, a preparação criou uma intimidade e uma afetividade entre eles que se estendeu pelo período da filmagem. Para Kaíque a relação de “maternidade” estabelecida entre ele e Sandra esteve presente mesmo longe da câmera, já que, segundo o jovem ator, “até nas filmagens, quando eu não tava filmando, quando eu tava no camarim, ela me tratava como um filho mesmo cuidava de mim” (SANTOS, 2013). Mais uma vez comprovamos o estatuto de liderança de Sandra na equipe, que esteve entre uma autoridade materna e uma capitã de time de futebol.

Os atores declararam que havia muito espaço para a improvisação dos diálogos durante a filmagem. Se um ator questionava a fala do seu personagem ele tinha a liberdade de propor uma nova forma, tanto por Salles quanto por Thomas, que era quem sintetizava as propostas de falas feitas pelos atores, já que ela também foi uma das responsáveis pelo roteiro.

Para Salles essa liberdade dada aos atores aconteceu também nas marcações de cena, pouco rígidas: “Nas filmagens, tentamos estar em perfeita osmose com o elenco e dar liberdade, por exemplo, para que um ator evoluísse como quisesse dentro do quadro” (SALLES, 2008 b).

Uma das cenas de destaque no filme, pelo tom de naturalidade, conferido pelo menino Kaíque contracenando com Vinícius, é quando o seu personagem, Reginaldo, precisa dar um recado para o personagem Dario, sobre uma peneira que vai acontecer dali a dois dias. Reginaldo chama a atenção de Dario com uma brincadeira de chutar a bola na direção do irmão. Dario fica bravo e só decide ouvir Reginaldo porque percebe que se trata de informações sobre a peneira. Quando Dario questiona Reginaldo, o menino Kaíque improvisou uma cena em que ele diz ao irmão, ironizando a irritação desse: “Pede desculpas!” e com tom de galhofa vai provocando o irmão: “Quero ouvir, quero ouvir...”. O tempo e as intenções na cena reforçam o resultado positivo na tela, além de provocarem uma atuação natural e comovente pela verdade que Kaíque emprestou à situação ficcional.

Kaíque comenta essa cena: “‘Quero ouvir’, essa fala ficou marcada ‘Quero ouvir, quero ouvir’ [...] aquilo ali veio do nada e eu ‘Quero ouvir, quero ouvir’” (SANTOS, 2013).

Em outra cena a improvisação foi das ações do personagem Dinho, quando este surpreende o irmão Denis com a namorada no sofá da casa. Foi Kaíque quem

teve a ideia, passada a José Geraldo, para que Dinho entrasse na sala e realizasse várias pequenas ações para retardar sua saída, o que resultou no constrangimento do casal, bem como numa vontade contida de rir, o que se adequou perfeitamente às circunstâncias ficcionais. Kaíque narra assim esse momento da filmagem:

Teve até uma cena que eu sugeri que acabou ficando, que foi a cena que tava o João [Baldasserini], o Denis, com a namorada dele no sofá. O Gera [Rodrigues], sentava, oferecia alguma coisa e ia pro quarto, eu falei 'Gera, em vez de você falar rapidinho e entrar, senta, conversa, oferece salgadinho e depois começa a falar da bíblia, vai ficar muito *foda*.'. Aí ele: 'Mas será que o Waltinho vai gostar? Não sei. Ele pode achar ruim'. 'Faz, se ele não gostar ele vai falar que não' (SANTOS, 2013).

A cena ficou e provocou risos em Salles e na equipe. Quanto às relações de trabalho entre os diretores e os atores durante a filmagem, o elenco foi enfático em testemunhar a delicadeza e o profissionalismo de Salles e Thomas no *set*, principalmente em relação ao trabalho do ator, como exemplifica o depoimento de Vinícius:

Uma das principais características do Walter como diretor é saber dirigir bem o ator, porque a maioria dos nossos diretores não sabem, muita gente reclama disso e o Walter, ele é de uma gentileza, de um carinho impressionante. Trabalhar com ele é a coisa mais gostosa do mundo, porque ao mesmo tempo que ele é exigente, que eu acho isso também incrível, ele é muito doce, muito delicado na hora que vai falar com você [...] ele fala só com o ator no ouvido do ator, ele não pega o microfone e fala 'Vinícius eu quero...' ou então grita. Ele vai 'no' ator e [diz] 'Vini faz um pouco mais assim, eu acho que a cena não tá legal ainda assim, tenta ir por esse caminho. Vamo lá? E vamos na sua', e ele deixa o ator super à vontade (OLIVEIRA, 2013).

De forma geral as filmagens ocorreram num clima criativo e amistoso, liderada pela cortesia de Salles e Thomas, e temperada com o humor de Sandra e a vitalidade dos jovens atores. A equipe de filmagem nas cenas de Cidade Líder era sempre pequena e silenciosa, mas muito atenta a todos os detalhes. No geral, Salles se ocupava mais da câmera e dos aspectos técnicos. Thomas atuava mais nos diálogos, reorganizando-os a partir das improvisações e sugestões dos atores no momento da filmagem, e também na arte e na fotografia. Os dois diretores demonstraram aos atores segurança e profissionalismo no trabalho de direção de atores, fornecendo o espaço para a criação e o direcionamento seguro que ajudaram a garantir as boas atuações na tela.

3.5 O resultado: análise do trabalho dos atores do núcleo familiar

Efetivamente, não é possível afirmar que a preparação de atores para o filme tenha sido a responsável pelo bom resultado da interpretação na tela. Não há como realizar uma comparação sobre os possíveis resultados com e sem a preparação, visto que só temos o resultado que foi fruto da preparação realizada.

Nossa intenção nesta análise, então, é verificar como se definiram, na tela, os recursos naturalistas utilizados na concepção de cada personagem, e como se deram as relações entre os personagens do núcleo familiar.

Cabe destacar a dificuldade na busca por parâmetros objetivos que pudessem balizar a análise, visto que, numa análise da interpretação, como aponta Nacache:

O que se mantém difícil é, no interior do texto dedicado a um filme, considerar o ator como produtor de sentido, em igualdade ao menos com os outros materiais, e poupá-lo aos lugares-comuns consagrados (beleza, presença, chama que o ator emprega a ser ou não ser a personagem) (2012, p. 136).

Pela especificidade da preparação de atores realizada em *Linha de Passe*, entendemos ser necessário considerar a contribuição de cada um para o processo, já que concordamos com a afirmação de que: “o risco, se nos limitarmos demasiado à representação, é também o de só atentarmos no desempenho do ator, desempenho que, talentoso ou não, é apenas um aspecto de sua contribuição para o filme” (NACACHE, 2012, p. 157).

Segundo o depoimento dos atores, a colaboração e a disponibilidade do elenco familiar foi muito positiva. Todos estavam interessados em fazer o filme dar certo, portanto se disponibilizaram tanto para a preparação como para a filmagem. (Em que pese o ator Vinícius ter vivido uma fase de recusa dos procedimentos da preparação, essa atitude foi neutralizada graças à amizade e à confiança que o elenco construiu durante o processo).

Reafirmamos, contudo, que esta análise estará mais voltada para o resultado da interpretação do núcleo familiar na tela, e que nossa postura para realizá-la muitas vezes esteve no mesmo lugar do espectador comum, embora a experiência profissional no trabalho de formação de atores produza na autora deste trabalho uma espectadora tecnicamente privilegiada.

Passamos, então, à análise do trabalho dos atores do núcleo familiar a partir de algumas das cenas selecionadas para tanto.

Na trama o núcleo familiar e suas relações são mostrados depois de cada um já ter se apresentado em suas trajetórias individuais. A apresentação do universo familiar acontece por meio de três cenas montadas em sequência: na frente da casa, onde os meninos jogam bola quando chegam da rua, enquanto Cleuza prepara o jantar; na mesa, enquanto a família janta; e após o jantar, quando Cleuza lava a louça auxiliada por Reginaldo.

A primeira cena traz Dario prostrado diante da casa. É noite, e aos poucos vamos perceber que os personagens estão voltando para casa depois de passarem o dia no centro da cidade. Eles vão aparecendo um a um: primeiro Dario, que já está na casa; depois Dinho, que chega chutando uma bola e fazendo embaixadas, para provocar uma reação em Dario; depois é Denis, que chega com seu capacete da moto.

Os três irmãos passam a jogar bola até que chega Reginaldo e provoca uma pequena discussão entre eles. Quando a discussão se intensifica e se torna física, entre Reginaldo e Denis, vemos Cleuza, que já estava na cozinha, na tentativa de desentupir a pia. Ela corre para apartar a briga e questiona Reginaldo por ele ter chegado tarde em casa.

A cena nos informa, por meio dos diálogos, alguns conflitos entre eles, configurados pelos tratamentos e provocações verbais como: “Filho da puta”, “Cuzão do caralho!”, “Não sou filho de corno”. Também há muita agressão física já nessa primeira cena, como empurrões, tapas e safanões. Essas agressões auxiliam na construção de uma linguagem naturalista que, longe de denotar uma agressividade feroz entre os personagens, demonstra uma convivência fraternal e, portanto, fisicalizada com espontaneidade e sem maiores consequências além de uma chateação passageira, como se demonstra na expressão contrariada de Reginaldo durante o jantar (figura 34).



Figura 34 Reginaldo aborrecido
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Dario não participa do jantar, por estar aborrecido com o resultado da peneira, mas a cena decorre com muita informalidade e cotidianidade entre os personagens e os objetos da cozinha.

Logo depois, há uma cena em que Reginaldo ajuda Cleuza com a louça, oportunidade para ele questionar sobre a cor do seu pai: “Ele é bem mais preto do que eu, né, mãe? Se eu sou assim dessa cor ele deve ser um carvão.” Ao que Cleuza responde, dispensando Reginaldo da tarefa doméstica para evitar o confronto sobre a paternidade desconhecida do menino: “Vai dormir, vai, Reginaldo.”

Essa primeira apresentação do universo doméstico da família de Cleuza termina com a imagem de Reginaldo dormindo no sofá que lhe serve de cama. As cenas descritas apresentam relações cotidianas entre os personagens e servem para nossa análise sobre as interpretações dos atores por remeterem à convivência dos atores durante os dez dias que antecederam as filmagens, após quase três meses de preparação com Toledo e sua equipe.

Inicialmente, destacamos a gestualidade, como a de Cleuza, na cozinha, desentupindo a pia ou servindo a comida diretamente das panelas no fogão ou, ainda, lavando a louça. Por meio dessas ações, podemos perceber a intimidade de Sandra com os objetos da casa, o que imprime um resultado naturalista na tela. Esse naturalismo também aparece nas ações e nas inflexões verbais dos atores que interpretam os filhos, com destaque para as embaixadas que os rapazes fazem com a bola, demonstrando intimidade com o futebol.

No jantar, as provocações entre os irmãos e a mãe continuam, com Denis e Dinho satirizando o time de Cleuza (Corinthians), que corre o risco de cair para a segunda divisão. Cleuza não impõe sua autoridade nesse momento, apenas ameaça, brincalhona: “Cês tão querendo levar umas ‘porrada’, é isso?”. Nesse

momento, reforça-se a sensação de um time, em que a mãe, embora seja a autoridade na casa, permite uma relação informal e simpática com os filhos (figura 35).



Figura 35 Jantar Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Ainda no jantar, destacamos o ator José Geraldo na ação de comer o macarrão, com pouca tonicidade nos lábios e sem pressa (figura 36). Essa escolha reforça a intenção de que jantar é uma atividade secundária, já que sua ação se orienta com o objetivo de satirizar a mãe. O tônus da mastigação de Dinho revela que as risadas estão presentes no jantar e que o apetite é menor do que o desejo de gracejar. Outro detalhe evoca também a classe social do personagem que, ao falar, movimenta os talheres no ar, favorecendo uma representação naturalista dos gestos cotidianos de uma classe que não pratica a etiqueta que obriga a descansar os talheres enquanto se fala (figura 37).



Figura 36 Jantar Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 37 Jantar Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

De Sandra, podemos destacar nessas cenas três momentos em que a trama exige da personagem um conteúdo interno que contrasta com as ações externas. Nesses momentos há a premência do cotidiano, que solicita certas ações quase mecânicas, ao mesmo tempo em que o pensamento se volta para os problemas dos

filhos, fornecendo um subtexto que mobiliza a personagem interiormente e conduz a sua ação.

O primeiro momento se dá quando Cleuza está desentupindo a pia. No começo da cena percebemos seus gestos rápidos, com muita energia, orientados para a busca da solução para a pia entupida (figura 38), para logo depois acrescentar a esse objetivo a atenção para ouvir o que se passa entre os filhos, na frente da casa (figura 39).

Quando começa uma briga física entre os irmãos Denis e Reginaldo, a expressão de Sandra ganha uma urgência que exige sua atitude de mãe (figura 40), tanto para apartar a briga quanto para questionar Reginaldo sobre o horário. Sandra mostra a autoridade de Cleuza ao segurar com força o queixo de Reginaldo, mas sua voz delicada contrasta com essa força e revela a preocupação maternal: “Você tem casa, sabia?” (figura 41).



Figura 38 Reginaldo é repreendido por Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 39 Reginaldo é repreendido por Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 40 Reginaldo é repreendido por Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 41 Reginaldo é repreendido por Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

O segundo momento se dá quando, na cena do jantar, Cleuza está fazendo seu prato e se lembra de chamar Dario, que está no quarto. Os gestos da atriz

mantêm o ritmo das ações cotidianas (figura 42) enquanto seu olhar revela a preocupação com o filho (figura 43).



Figura 42 Cleuza se preocupa com Dario
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 43 Cleuza se preocupa com Dario
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

O terceiro momento que interessa destacar na atuação de Sandra é na sequência em que Cleuza e Reginaldo estão lavando a louça do jantar. Percebemos que, ainda que a ação cotidiana de Sandra revele a necessidade concreta de lavar a louça, o olhar que ela lança sobre Reginaldo revela que seu pensamento concentra-se no filho (figura 44). Esse mesmo olhar, na sequência, incorpora a contrariedade sobre um questionamento que tem se tornado frequente. Ela, então, manda o menino dormir, e a ação de enxugar o prato torna-se quase automática, com um tônus e um automatismo que revelam que sua atenção não está na ação cotidiana (figura 45), mas no pensamento sobre o filho. Em outra cena com Reginaldo, Sandra também mostrará a preocupação com o questionamento constante do filho. Sua voz é firme, mas o olhar demonstra a afetividade maternal (figura 46).

No decorrer da trama, podemos perceber que o trabalho de interpretação de Sandra resultou numa construção sem nenhum *glamour*, como de resto todas as outras interpretações. Seu rosto imprime na tela uma dureza quase constante (figuras 47 e 48), como a provar uma necessidade de quem tem que ser pai e mãe de quatro homens que convivem num pequeno espaço e que, por isso mesmo, acabam se chocando em vários momentos. A dureza revelada em seu rosto, entretanto, não serve para caracterizar a personagem com amargura, muito pelo contrário. Há vários momentos de contraste com essa dureza, nos quais o rosto de Sandra revela uma ternura, principalmente pelo caçula, Reginaldo (figura 49), ou uma alegria, principalmente por Dario, com quem divide a paixão pelo futebol (figura 50).



Figura 44 Cleuza se preocupa com Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 45 Cleuza se preocupa com Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 46 Cleuza se preocupa com Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 47 O rosto de Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 48 O rosto de Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 49 O rosto de Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 50 O rosto de Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Nas cenas com a patroa (dona Estela, interpretada por Denise Weimberg¹⁸), em que vemos como resultado na tela expressões de desconfiança e autocomiseração, essas imagens revelam em Cleuza sentimentos que só aparecem nessas situações. A desconfiança é percebida pela expressão e pelo olhar de Sandra na cena em que a patroa diz que pensou em comprar um rodinho para limpar as janelas, evitando que Cleuza se arrisque a cair da janela (figura 51). A expressão de autocomiseração aparece mais como uma estratégia para demover a patroa do pedido para que ela termine a gravidez em casa. Cleuza sabe que é um estratagemma para mandá-la embora, e apela para a piedade da empregadora (figura 52). E é numa cena posterior, em casa, que a sua voz e o seu vocabulário ríspidos demonstram seus verdadeiros sentimentos com relação à proposta da patroa: “Mas eu pego qualquer ‘adevogado’ e ela tá ‘fudida’ comigo, aquela filha da puta”.



Figura 51 O rosto de Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 52 O rosto de Cleuza
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Vinícius apresentou um trabalho que refletiu as circunstâncias específicas de seu personagem na busca do objetivo de tornar-se um jogador profissional. As circunstâncias de seu personagem fizeram com que ele mostrasse na tela o desânimo por estar completando 18 anos, quando as oportunidades de ser descoberto por algum time de futebol profissional caem vertiginosamente. O maior exemplo dessa circunstância se dá no dia de seu aniversário, quando a mãe prepara para ele uma festa surpresa. O próprio ator destaca quais eram as circunstâncias do personagem nessa cena:

Eu lembro que a grande motivação do personagem ‘praquele’ momento era o seguinte, que o Walter e a Dani falavam pro filme inteiro: o Dario tá fazendo dezoito anos, isso no meio do futebol é uma desgraça, porque você começa a entrar na maioridade, você

¹⁸ Atriz carioca diversas vezes premiada por seu trabalho no teatro, cujo nome e trajetória também se ligam à história do Grupo TAPA. Tem diversos filmes no currículo.

não se vê em time nenhum, não vê que tem uma carreira pela frente, você tá 'lascado'. Então, eu tinha que pensar nisso e em contrapartida tinha a coisa da mãe e dos irmãos, que de forma carinhosa prepararam uma festa surpresa pro menino [Dario], por mais que ele tivesse passando aquele momento de dificuldade o que era importante naquele momento era a alegria do menino tá fazendo o aniversário que a mãe e os irmãos pensavam. Então, eu tinha que conseguir passar isso aí. 'Dá teu jeito aí, Vinícius, você não pode decepcionar sua mãe, chorando e xingando todo mundo na festa, e também não pode passar pro público que você tá feliz da vida porque não é a real (OLIVEIRA, 2008).

Podemos observar como o trabalho de Vinícius fez emergir na tela todos os significados da vida do personagem nesse momento, quando o ator precisa expressar a tristeza de Dario, sem deixar que ela transpareça para os convidados (figura 53).

Observamos uma mistura de sorriso e tristeza no olhar do ator, que criam uma linha de ação contínua a partir de uma ação física que considera as circunstâncias de festa – Dario deve sorrir e comemorar com os convidados – mas que considera também as circunstâncias internas do personagem – a frustração e o sentimento de derrota que o momento significa para ele. Unificados, esses dois momentos devem se fundir para se tornarem a vida do personagem. E é essa vida que podemos observar como resultado obtido na tela (figuras 54 e 55).



Figura 53 Aniversário de Dario
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 54 Aniversário de Dario

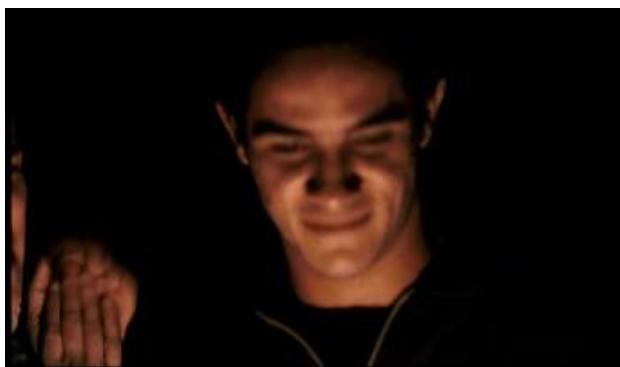
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Figura 55 Aniversário de Dario

Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

A energia corporal do personagem Dario, resultado do condicionamento físico de Vinícius, aparece emprestando bastante vigor às cenas de futebol. Já em outras cenas, quando Dario está frustrado ou desanimado, o corpo do ator está sempre relaxado, e sua expressão é, quase sempre, de contrariedade (figura 56). Não podemos deixar de sugerir que a resistência inicial de Vinícius ao trabalho de preparação possa ter fornecido como material afetivo de composição de Dario, aquela experiência de contrariedade que Vinícius experimentou durante a preparação.

Entretanto, são também demandas do roteiro, já que há uma lógica nessa construção. Dario é o único que potencialmente pode dar à família toda uma chance de ascensão social, o que de certa forma pode aparecer num menino de 18 anos como uma arrogância mal disfarçada, afinal, competência para isso ele tem, o que falta é a oportunidade. O desânimo que Vinícius empresta a Dario é legítimo se considerarmos que o personagem está no exato momento de seu aniversário de 18 anos, ou seja, numa encruzilhada a partir da qual deve redefinir seus planos. A dificuldade para mudar esses planos coloca o personagem numa situação de inação que o ator revelou também pelas expressões preocupadas, o corpo relaxado e a voz desanimada (figura 57).



Figura 56 O rosto de Dario
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 57 O corpo de Dario
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

No caso de José Geraldo as circunstâncias do personagem o levaram a agir ora como alguém satisfeito e certo de sua escolha como fiel de uma igreja evangélica, e ora como alguém que não pode controlar toda a fúria represada por essa conversão. Nas cenas que acontecem no templo evangélico, as expressões de Dinho revelam a intensidade afetiva com a qual ele acompanha o culto (figuras 58 e 59). Essa expressão muda completamente na sequência em que Dinho é assaltado no posto de gasolina, e seu patrão desconfia que ele tenha entregado o dinheiro a Denis, seu irmão. Para Dinho, a sua honestidade, depois de sua conversão, não pode ser contestada, já que tem sido disciplinadamente mantida. Inicialmente, Dinho tenta argumentar com o patrão, e no rosto de José Geraldo vemos o seu inconformismo (figuras 60 e 61).

Ao acusá-lo com veemência, o patrão parece ter despertado a ira que vinha sendo contida pela conversão. Nessa circunstância, Dinho escolhe agir com violência incontida, e na expressão de José Geraldo, podemos comprovar a fusão entre personagem e ator, por meio de uma agressividade que, pela primeira vez no filme, se expressa no seu rosto e no seu corpo, que aqui se movimenta com gestos rápidos e agressivos (figuras 62 e 63).

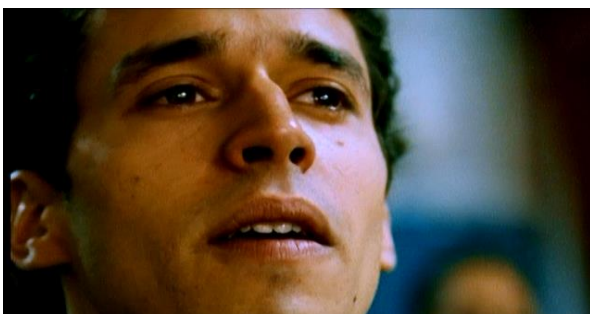


Figura 58 Dinho rezando
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

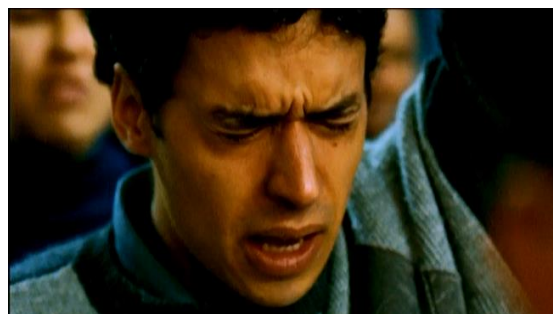


Figura 59 Dinho rezando
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 60 A violência de Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 61 A violência de Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 62 A violência de Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 63 A violência de Dinho
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Para João, a vivência do personagem Denis passou por um treinamento com a moto no caótico trânsito de São Paulo. Isso fez com que ele ganhasse uma intimidade com o veículo que se pode observar nas cenas em que o flagramos na condução da moto. Entretanto, a circunstância mais concreta para o personagem de João era o fato de Denis ser um rapaz com muito interesse sexual. Um “meninão” cuja expressão sedutora do olhar revela ora uma personalidade sempre inquieta por satisfazer a demanda do seu apetite sexual, ora uma artimanha para seduzir a moça responsável pelas entregas dos motoboys onde Denis trabalha (figuras 64 e 65).



Figura 64 O rosto de Denis
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 65 O rosto de Denis
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

A cena em que Denis se confronta com o homem que ele sequestra, a fim de fugir de um assalto fracassado, é realizada por João de uma forma melodramática, o que, a nosso ver, diminuiu a força da cena, embora tenha sido resultado de uma orientação da direção. Segundo João, Salles solicitou que o ator chorasse ao perguntar para o personagem rico: “Você tá me vendo, *playboy*?” (figura 66). O ressentimento social do personagem, que é “invisível” para a classe alta, revela-se pela expressão de mágoa de João, sugerindo também um traço de consciência de classe da direção, já que são dois representantes da classe alta brasileira, particularmente no caso de Salles.



Figura 66 O rosto de Denis
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Por fim, Kaíque revela-se como a grande surpresa do filme. Por seu carisma e por sua espontaneidade infantil, parece estar sempre nas circunstâncias de Reginaldo, tanto nas cenas domésticas quanto nas cenas em que procura seu pai pela cidade. Stanislavski usava o exemplo da criança ao explicar como o ator deveria agir em circunstâncias ficcionais, já que para a criança é mais fácil acreditar na situação proposta e agir nela, por sua capacidade natural para o “faz de conta”. É o próprio Kaíque que confirma essa disposição para agir como se fosse o personagem:

Eu brincava com uma coisa... Durante as filmagens eu brincava sempre com uma coisa: botava a roupa do Reginaldo, eu era o Reginaldo, não era mais Kaique, então o Reginaldo chorou, eu chorei [...] Eu não gosto muito de ficar me preocupando com a atuação, eu deixo fazer. Se eu fosse aquela pessoa como é que faria? E vou fazer. Eu meio que me joga, não gosto muito de me preocupar com [...] como vou fazer (SANTOS, 2013).

O resultado do trabalho de Kaíque na tela é tão convincente que até mesmo sua dicção, bastante comprometida na época das filmagens, adequa-se ao personagem Reginaldo. Sua espontaneidade infantil, estimulada pela intimidade

com os outros atores durante a preparação, bem como na confiança adquirida em Sandra, fez emergir os mais belos momentos do filme. Na sequência abaixo podemos perceber a gama de expressões que marcam o rosto de Kaíque. Elas revelam também o conteúdo interno do ator, que sugere intenções escamoteadas pela necessidade da situação ficcional. Na cena do jantar, Kaíque empresta a Reginaldo a expressão contrariada pela briga com Denis, que tenta provocá-lo, sem que o ator se desarme de seu conteúdo interno (figura 67).



Figura 67 O rosto de Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Na próxima imagem a mãe tenta conversar com ele, mas ele demonstra querer continuar a assistir televisão e é com descaso que ele responde à mãe (figura 68).



Figura 68 O rosto de Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Sempre com ciúmes da atenção especial que a mãe dá a Dario, Reginaldo desdenha das habilidades de jogador do irmão, chamando-o de “perna de pau” e se referindo a ele com deboche como “o craque” (figura 69).



Figura 69 O rosto de Reginaldo
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Nos diversos encontros que Reginaldo tem com motoristas de ônibus na procura pelo pai, a cena em que ele aprende a manipular as marchas do ônibus é plena de intenções e pensamentos que Kaíque interpreta com muita naturalidade, fingindo inicialmente estar pouco interessado no ônibus (figura 70), para depois revelar sua alegria por ter aprendido as marchas sem levantar suspeitas do motorista (figura 71).



Figura 70 O rosto de Reginaldo
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 71 O rosto de Reginaldo
 Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Sempre que a situação ficcional demandou a espontaneidade e a alegria infantis para o personagem, Kaíque emprestou às cenas o carisma de sua imagem, seja jogando futebol na escola (figura 72), seja desafiando seu irmão a criar novos passos de dança (figura 73), seja satirizando Dario que precisa que Reginaldo lhe transmita um recado, informação que o caçula adia, à espera das desculpas do irmão: “Quero ouvir... quero ouvir...” (figura 74).



Figura 72 O rosto de Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 73 O rosto de Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*



Figura 74 O rosto de Reginaldo
Fonte: Imagem retirada de *Linha de Passe*

Podemos concluir que a preparação de atores realizada por Fátima Toledo para *Linha de Passe* possibilitou um filme cujo resultado concretiza a reprodução do mundo natural, como era intenção dos realizadores Salles e Thomas. A preparação de atores também concorreu para garantir uma interpretação naturalista capaz de mimetizar ações cotidianas da vida real e de provocar a identificação do público com os personagens.

Além disso, o processo criativo se organizou a partir de um jogo entre os atores, desde a preparação até a filmagem, e que também acabou por revelar na tela o conceito gerador do filme. O próprio trabalho dos atores no drama está

baseado nessa perspectiva de jogo. Um jogo no qual o ator obedece a certas regras, ou circunstâncias dadas, nas quais ele deve jogar (agir) considerando os aspectos concretos desse jogo, ou seja, o objetivo do personagem, o jogo com o outro ator: escuta das falas do outro ator, o estado interior específico de cada ator em cada ocasião, os objetos e o espaço físico à sua volta, etc. O que torna viva a atuação é exatamente a relação do ator com essa concretude das circunstâncias, como se suas ações acontecessem no aqui e agora, o que pode ser observado no resultado na tela.

Na construção de circunstâncias ficcionais onde há lugar para a improvisação, os atores também precisam jogar mantendo a bola no ar, e aqui os atores também trabalharam em linha de passe, pois na improvisação o ator tem que pegar a bola de um ator (ver e ouvir) e passar para o outro (falar e agir). Por isso, a liberdade na criação dos diálogos, das relações gestuais, das relações com os objetos e os móveis e até com o quadro.

Se pudemos constatar a eficiência da preparação para o bom resultado observado na tela, sugerimos que esse resultado também foi satisfatório para o público presente em sua primeira exibição, em maio de 2008, durante o 61º Festival de Cannes.

O prêmio de interpretação feminina para Sandra é prova disso, bem como a frase que se destaca no trailer do filme, retirada do jornal francês *Le Monde*: “Atuações tão precisas que dão um aperto no coração”.

3.6 Epílogo: exibição, recepção e o prêmio em Cannes

Para os atores do núcleo familiar, o filme proporcionou uma experiência única, cujo apogeu foi a exibição no Festival de Cannes, em 17 de maio de 2008, quando os jovens atores assistiram ao filme pela primeira vez (figura 75). Vinícius, João, José Geraldo e Kaíque (acompanhado pela mãe) viajaram para Cannes na companhia de Salles e Thomas. Sandra não pôde comparecer, pois estava se recuperando de um problema de saúde. Sua comemoração foi à distância, mas sem dúvida forneceu à atriz um dado de prestígio ao currículo profissional (figura 76).



Figura 75 Elenco em Cannes
Fonte: <http://www.zimbio.com>



Figura 76 Sandra Corveloni
Fonte: <http://ego.globo.com>

Sobre a experiência em Cannes, os atores declararam:

O filme foi pra Cannes, aconteceu tudo que aconteceu, a premiação. Então, foi tudo no mesmo ano. No começo do ano a gente ficou sabendo que o filme ia pra Cannes, o filme em maio foi pra Cannes, dia vinte e cinco de maio saiu o resultado, teve toda aquela coisa, e o filme foi lançado em agosto [...] É porque o filme ainda era pra ser lançado depois, essa coisa de Cannes acho que adiantou o lançamento do filme e eles tiveram que correr, e dá um trampo desgraçado pra lançar um filme. Porque sendo o Walter Salles é muita entrevista e tendo ganhado o Cannes também é muita entrevista, muita televisão, muito rádio. Nossa, é muito cansativo! (CORVELONI, 2013).

Cannes foi incrível. Nossa, foi lindo. Primeiro a chegada, chegar naquele tapete vermelho, naquele teatro maravilhoso, aquele cinema incrível, a recepção muito calorosa e a tensão vendo o filme. Porque primeiro que a gente espera um filme na nossa cabeça e ai vê um outro, mas que pra mim foi tão bom quanto o que eu esperava na minha cabeça, e no final as pessoas aplaudindo durante, sei lá, durante sete minutos de pé, incrível. [Eu] olhava pro Gera emocionadíssimo, a gente saindo do cinema se abraçando, gritando "Conseguimos!". Todo mundo, o Kaíque, o João e pensando na Sandra que infelizmente teve um problema aqui e não pode ir, e a gente só pensava nela e mandando beijo e gritando "Sandra, te amamos!". Ligamos [para Sandra] logo depois: 'Foi um sucesso! Você tinha que tá aqui meu Deus, incrível!' E porra, é Cannes! É Cannes, um puta festival! (OLIVEIRA, 2013).

Gostei, gostei pra caramba. A primeira vez que eu vi eu tava lá em Cannes, pra mim foi uma catarse porque mexeu muito comigo, esse filme, esse personagem, esse processo com a Fátima, muito. (RODRIGUES, 2013).

A gente ficou muito emocionado, a gente andando lá no carrão, porque era um comboio, seis carros com as bandeirinha lá, e no primeiro carro iam os produtores, no segundo carro não sei quem, no quinto carro vinha a gente e no sexto o Walter e a Daniela e você passava assim e é aquele mesmo processo pra todos os filmes, o público fica 'Quem tá ali?', a gente já baixou os vidrão, 'Quem são

esses caras?’, a gente andando, uma festa, paramos na frente do cinema e descemos e ficamos esperando, vem a parte do tapete que é incrível aquilo lá, maior adrenalina, o cara vai narrando em francês e vai passando no telão porque o público já tá dentro do cinema essa hora, então eles ficam assistindo a gente lá do lado de dentro e a gente sobe, o diretor do festival vem e cumprimenta todo mundo, a câmera vai puxando e na hora que a gente entrou no corredor pra entrar na sala, que abriu a sala do cinema, eu vi o telão e eu vi a gente lá e nisso que o público levanta, você faz um ‘O que isso?’, é muito adrenalina e o Walter ia dirigindo a gente, ele falava ‘Cumprimenta lá em cima o pessoal’. Ele dava uns toques, mas foi muito gostoso, a gente passeou muito, várias festinhas [...] Muita entrevista. Mas foi muito divertido [dar] as entrevistas (BALDASSERINI, 2013).

Achei show de bola [o filme pronto]. Show de bola. Na hora que eu vi no telão... Bem antes da preparação, das filmagens, antigamente eu pensava em ser bombeiro, meu sonho era ser bombeiro. Essa relação toda de preparação, essa correria de filmagem, isso tudo foi meio que me conquistando - ‘Um outro lado que eu posso ir’ – fui gostando, mas quando eu vi tudo aquilo no telão acho que foi o momento que eu pensei: ‘É isso que eu quero ser, achei minha profissão’. [...] É muito show de bola, adorei! E ainda mais que no filme ficou tudo ótimo, acho que me convenceu mais ainda. [...] depois que acabou o filme ‘foi’ dez minutos de aplausos aquilo, a gente parava de bater, a gente pensava que o público iria parar e o público batia mais forte ainda, aquilo emocionou bastante (SANTOS, 2013).

Salles e Thomas receberam o prêmio de Cannes por Sandra Corveloni e, na ocasião, o diretor declarou estar orgulhoso por:

[...] fazer parte de uma profissão que é, antes de tudo, o reflexo de uma nação que se projeta na tela do cinema. Tenho um pouco mais de orgulho desse prêmio para uma atriz que debuta no cinema e que fez de tudo para tornar inesquecível essa experiência coletiva (SALLES apud ARANTES, 2008 b).

Salles reforça aqui o caráter coletivo do trabalho do elenco familiar, conforme destacamos neste estudo, ao mesmo tempo em que confirma a contribuição de Fátima Toledo sobre quem ele disse ser preciso “aplaudir e agradecer” pela preparação dos atores.

Thomas reforçou a importância decisiva de Sandra para o filme: “Depois que a vimos pela primeira vez, foi difícil ver outras pessoas. Ela realmente é extraordinária”. Após agradecer o prêmio que recebeu com Salles em nome de Sandra, a diretora mandou, em português, uma mensagem para Sandra, que estava em São Paulo: "Querida, você não esteve aqui conosco em carne e osso, mas a sua

personalidade incrível, que nos trouxe para essa viagem de puro prazer que foi fazer este filme, está aqui com a gente" (THOMAS apud ARANTES, 2008 b).

O filme foi muito bem recebido pelo público presente na sua exibição em Cannes. Em reportagem sobre *Linha de Passe*, Flávia Guerra, enviada especial a Cannes pelo jornal *O Estado de São Paulo*, descreve assim a recepção ao filme:

Nove minutos de aplausos coroaram a exibição do novo filme de Walter Salles, *Linha de Passe*, no 61º Festival de Cinema de Cannes, que ocorreu na noite deste sábado, 17. O segundo filme brasileiro¹⁹ em competição em Cannes foi até agora também o filme mais aplaudido pelo público que lota todas as noites o *Palais de Festival*. Mais de duas mil pessoas, incluindo o júri, assistiram ao drama da família paulistana que protagoniza esse novo, belo e, ao mesmo tempo, árido filme de Walter Salles (GUERRA, 2008).

A jornalista Silvana Arantes, enviada a Cannes pelo jornal *Folha de S. Paulo*, destacou os comentários da crítica internacional. Segundo a reportagem, o crítico Jonathan Romney, da revista inglesa *Screen*, qualificou o filme como "sólido e envolvente", por evocar "a dureza que é manter corpo e mente juntos na maior cidade brasileira", além de destacar que o filme oferece "uma alternativa mais realista aos românticos e estilizadamente cintilantes filmes com os quais o cinema brasileiro vem sendo identificado", comentando a tendência das produções brasileiras da época em tratar o tema da periferia de forma espetacular. Ainda nessa reportagem, destaca-se o comentário de Debora Young, da *Hollywood Reporter*, que oferece "cumprimentos [a]o conjunto de boas atuações que torna altamente singular cada membro da família", enquanto em resenha para a revista *Variety*, o jornalista Todd McCarthy assinala que o filme "toca em temas sérios sem sublinhar sua autoimportância" (ARANTES, 2008 a).

De fato a experiência em Cannes foi apenas o coroamento de um trabalho que os atores reputam como uma experiência enriquecedora e inesquecível. Se nas bilheterias o filme não obteve números tão significativos, por fatores de várias ordens, para os atores do núcleo familiar ele correspondeu às expectativas iniciais e resultou num produto do qual todos se orgulham muito. Para eles restaram, além do resultado na tela e da repercussão do prêmio em Cannes, o sentimento de que a linha de passe criada entre eles continuará ainda por um bom tempo, fornecendo as

¹⁹ *Ensaio sobre a Cegueira*, de Fernando Meirelles, adaptado da obra de José Saramago, também concorria nesse mesmo ano à Palma de Ouro, que acabou por ser entregue a *Entre les murs*, filme francês de Laurent Cantet.

bases para uma amizade que teve na solidariedade e no trabalho coletivo as suas raízes bem fincadas.

CONCLUSÃO

O intuito deste estudo foi o de analisar o trabalho dos atores do núcleo familiar, desde a seleção até seu resultado na tela. Para tal demonstramos como a ideia de linha de passe – que no jargão futebolístico nomeia uma jogada em que os atletas de um mesmo time devem manter a bola em jogo sem a perder para o adversário – serviu como conceito fundador da criação, emergindo em opções narrativas e estilísticas, bem como no campo das interpretações dos atores do núcleo familiar.

Pudemos, inicialmente, observar a emergência dessa matriz criativa na montagem paralela, que conduz as histórias dos cinco personagens do núcleo familiar a um só tempo, como se um personagem fizesse a sua jogada e passasse a bola para o outro jogador. Esse procedimento foi intensificado no filme por meio da trilha sonora que, muitas vezes, mantém no início de uma cena o eco do som da cena anterior; bem como com os enquadramentos, nos quais uma imagem que fecha uma sequência acaba por se confundir com a imagem que abre a cena seguinte.

O figurino também contribuiu para essa noção de linha de passe, já que foi composto por roupas que remetem a agasalhos esportivos, reforçando a ideia de que aqueles personagens formam um time de jogadores, provocando uma generalização desses personagens. Essa generalização foi ainda proposta pelos enquadramentos em que os personagens são mostrados no meio de muitas outras pessoas, em cenas filmadas em lugares reais, como ruas da cidade, jogos de futebol, escola, templo evangélico, etc. Por meio desse enquadramento, cada personagem acaba por representar outras pessoas consteladas na tela, que estão nas mesmas circunstâncias do personagem: assistindo futebol, tomando ônibus, trafegando pelas ruas ou orando e cantando num culto religioso. Com essa generalização o filme acaba por apresentar cinco histórias que se referem às histórias de muitos outros brasileiros.

Como acreditamos ter demonstrado, a noção de linha de passe aparece também na ideia de movimento que permeia todo o filme, com várias sequências de deslocamento, como as viagens de ônibus que são feitas pelos personagens, as

viagens de moto pelas ruas de São Paulo e as jogadas de futebol, muito presentes na trama.

Tais emergências do sentido de jogo de futebol no filme são reforçadas pela ética que se faz necessário para que um time jogue junto. Essa ética, que também pode ser entendida como solidariedade, é o que parece se constelar ainda nas opções de representação da periferia no filme, já que este estudo constatou que seus realizadores procuraram se distinguir de outros realizadores que haviam tratado do mesmo tema, mas com representações muito diversas das de *Linha de Passe*.

Ao retrato da periferia como local da violência e do crime, Salles e Thomas contrapuseram uma periferia em que a solidariedade entre os membros da família acaba por se apresentar como o esteio para a manutenção da sobrevivência física e moral desse núcleo. O que temos como resultado é um filme que se destaca das produções da época com o mesmo tema, por apresentar a periferia como um lugar em que é preciso “jogar junto” para sobreviver. Novamente aqui aparece a noção de linha de passe, na qual o adversário passa a ser a própria cidade de São Paulo, com seus desafios imensuráveis para quem vive em sua periferia.

Ainda que o filme se identifique tematicamente com várias produções da década de 2000, marcadas pelo uso de recursos audiovisuais mais contemporâneos, as opções narrativas e estilísticas de seus realizadores se encaminharam para as direções apontadas acima por meio de uma narrativa que faz apelos ao romance naturalista.

O estudo do trabalho dos atores, nesse sentido, configurou-se a partir das necessidades de atuação geralmente impostas por tal empreitada, ou seja: fusão do ator com o personagem por meio de uma interpretação alicerçada na vivência do ator das circunstâncias ficcionais do personagem. Tal abordagem solicita do intérprete uma apropriação da vida desse personagem pela construção de uma *linha de ação contínua* que, segundo a concepção de ator de Stanislavski, se dá quando os aspectos externos do personagem são construídos concomitantemente com os seus aspectos internos.

Ao apresentar as bases da pesquisa de Stanislavski para esse fim, neste estudo destacamos a forte influência que o pensamento do diretor russo exerceu em vários processos de preparação do ator para o cinema que se pretende uma fatia do mundo natural, observável desde as produções estadunidenses, com o “Método” de

Lee Strasberg no *Actors Studio*, até alguns parâmetros que fundam o método de preparação de atores de Fátima Toledo, responsável pela preparação dos atores do núcleo familiar.

Visto que o sistema de Stanislavski sofreu diversas reduções e apropriações ao longo do tempo, é possível encontrar sua influência direta ou indireta em vários procedimentos de trabalho com atores, entretanto difícil seria, neste estudo, identificar sistematicamente essa influência no aporte de Toledo. Certo é, entretanto, que um olhar mais apurado sobre os procedimentos de Toledo fez surgirem comparações que sugerem uma inspiração no modelo *stanislavskiano*.

A partir desse pressuposto nossa análise do trabalho dos atores em *Linha de Passe* baseou-se nos parâmetros de Stanislavski, e nos levou à conclusão de que nesse caso foram utilizados, inclusive, procedimentos que Stanislavski veio a propor numa fase mais adiantada de seu estudo sobre o ator: a *análise ativa*.

A abordagem para as interpretações no filme seguiu procedimentos que buscaram, num primeiro momento, fornecer aos atores uma *linha de ação contínua* na qual as ações dos personagens estivessem sustentadas por uma vivência interior dos personagens: desejos, memórias, sensações, relações com os outros personagens; e num segundo momento os procedimentos se equivaleram à *análise ativa*, que propõe que o ator realize as ações físicas dos personagens para a criação da citada *linha de ação contínua*. Como resultado na tela acreditamos ter podido demonstrar que o trabalho de interpretação naturalista, em conjunto com outras opções criativas, foi capaz de provocar a identificação do público com os personagens.

Finalmente, concluímos que o trabalho dos atores, da maneira como foi abordado pela preparação, reforçou a ideia de linha de passe como matriz para a criação, pois quando os atores estão vivenciando as ações e/ou relações entre os personagens, dizemos que eles estão em jogo, o que quer dizer, que estão disponíveis para agir a partir das circunstâncias reais, segundo os objetivos do personagem. Jogo esse que, segundo Stanislavski, estabelece-se a partir da técnica e da ética entre os atores. Se no plano da ficção essa ética aparece como premissa para o trabalho do ator, vimos que ela acaba por configurar novamente a noção de jogo, no qual há lugar para a jogada individual, mas há regras e necessidade de um comportamento coletivo, que levam a essa ética.

A nosso ver essa mesma ética, necessária ao jogo de futebol, acabou por se tornar metáfora da proposição dos realizadores para aqueles que enfrentam as dificuldades de quem vive na periferia da cidade de São Paulo. Uma resposta, talvez, para a questão que se coloca no cartaz de divulgação do filme “a vida é o que você faz dela”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADLER, S. **Técnica da representação teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

ANDREW, J. D., OTONI, T. **As principais teorias do cinema**: uma introdução. Rio de Janeiro: Zahar, 1989.

ARANTES, S. Linha de Passe é bem avaliado pela crítica em Cannes. **Folha de S. Paulo**, 19 de maio, 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1905200811.htm>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

_____, S.; NEVES, L. Brasileira Sandra Corveloni é a melhor atriz em Cannes. **Folha de S. Paulo**, 26 de maio, 2008. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/foha/ilustrada/ult90u405350.shtml>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

ARUNDALE, G. S. **Kundalini**: Uma experiência oculta. São Paulo: Pensamento, 1993.

ASLAN, O. **O ator no século XX**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

AUMONT, J. **A estética do filme**. Campinas: Papirus, 2011.

_____, J. **As teorias dos cineastas**. Campinas: Papirus, 2004.

AZULAY, J.T. Por uma política cinematográfica brasileira para o século XXI. In: ALESSANDRA, M. (org.) **Cinema no Mundo**: Indústria, política e mercado. v.2. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 67 – 97.

BALDASSERINI, J. **Depoimento**. [24 de julho, 2013]. São Paulo. ANEXO 2 desta dissertação. Entrevista concedida para esta pesquisa a Simoni Andréa Boer.

BERNSTEIN, M.; THOMAS, D.; SALLES, W. **Terra Estrangeira**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

BORDWELL, D.; THOMPSON, K. **El arte cinematográfico**. Barcelona: Paidós, s/d. 508 p.

_____, D. **Figuras traçadas na luz**. Campinas: Papirus, 2009.

CORVELONI, S. **Depoimento**. [6 de março, 2013]. São Paulo. ANEXO 2 desta dissertação. Entrevista concedida para esta pesquisa a Simoni Andréa Boer.

COSTA, I. C. *Stanislavski na cena americana*. Instituto de Estudos Avançados da Universidade de São Paulo. Scielo Brasil. v.16 n.46. São Paulo, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

FELDMAN, I. O Apelo Realista. Revista **FAMECOS** da Faculdade de Comunicação

Social – Programa de Pós-graduação em Comunicação Social - Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, agosto de 2008. n.36. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/4416/3316>>. Acesso em 16 ago. 2013.

FERRACINI, R. Treinamento energético e técnico do ator. Revista **Repertório teatro e dança**. v.2 – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia, 1999. p. 44 – 54.

FERNANDES, S.; THOMAS, D. Revista **Olhares**. São Paulo: ESCH – Escola Superior de Artes Célia Helena, 2010. p. 168 – 181.

FIGUEIREDO, V. F. **Novos Realismos e o Risco da Ficção**. Comunicação, Mídia e Consumo. v.6. São Paulo, 2009. Disponível em: http://www.sumarios.org/sites/default/files/pdfs/36259_4558.PDF> Acesso em: 16 ago. 2013.

FRAIA, E. Como não ser ator. Revista **Piauí**. São Paulo: Editora Abril, janeiro de 2009.

GATTI, A. P. **Distribuição e exibição na indústria cinematográfica brasileira (1993-2003)**. Tese (Doutorado em Multimeios), Instituto de Artes - Unicamp - Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2005. 357 p.

_____, A. P. O mercado cinematográfico brasileiro: uma situação global? In: ALESSANDRA, M. (org.) **Cinema no Mundo: Indústria, política e mercado**. v.2. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 101 – 139.

GUERRA, F. Linha de Passe é o filme mais aplaudido em Cannes. **O Estado de São Paulo** Estadão On Line, 19 de maio, 2008. Disponível em: <http://topicos.estadao.com.br/noticias-sobre-walter-salles>>. Acesso em: 10 ago. 2013.

GUINSBURG, J. **Stanislavski, Meierhod & Cia**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

HAUSER, A. **História Social da Literatura e da Arte**. São Paulo: Editora Mestre Jou, 1973.

HOUAISS, A. **Grande Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa**. Dicionário eletrônico. s.d. Disponível em: <http://houaiss.uol.com.br>>. Acesso em: 18 ago. 2013.

KNÉBEL, M. **El último Stanislavski: análisis activo de la obra y el papel**. Madrid: Editorial Fundamentos, 1999. 171 p.

LABAKI, A. LOWEN, A. LOWEN L. **Exercícios de Bioenergética: O caminho para uma saúde vibrante**. São Paulo: Àgora, 1985.

MAUCH, M.; FERNANDES, A.; CAMARGO, R.C. O rei Stanislavski no tempo da

pós-modernidade: traduções, traições, omissões e opções. [artigo]. Fênix – **Revista de História e Estudos Culturais**. v.7 n.3, 2010. Disponível em: <<http://www.revistafenix.pro.br>>. Acesso em: 17 ago. 2013.

MICHALSKI, Y; ALBUQUERQUE, J. (Org). **Enciclopédia Itaú Cultural de Teatro**. s/d. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/Enc_Apresentacoes/termos.htm> Acesso em: 28 jul. 2013.

MOREIRA, R. Como fiz contra todos. Revista **Olhares**. São Paulo: ESCH – Escola Superior de Artes Célia Helena, 2010. p. 28-40.

NACACHE, J. **O ator de cinema**. Lisboa: Texto & Grafia, 2012. 190 p.

NAGIB, L. **O cinema da retomada**: depoimento de 90 cineastas dos anos 90. São Paulo: Editora 34, 2002.

_____, L. **A utopia no cinema brasileiro**: matrizes, nostalgia, distopias. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

OLIVEIRA, V. **Depoimento**. [8 de julho, 2013]. São Paulo. ANEXO 2 desta dissertação. Entrevista concedida para esta pesquisa a Simoni Andréa Boer.

PAULA, N. (Ana Paula Barbosa Corrêa). **Voo cego do ator no cinema brasileiro**: experiências e in experiências especializadas. São Paulo: Annablume / Belo Horizonte: Fumec, 2001. 129 p.

PUCCI, R. L. Cidade Oculta e as intermitências do naturalismo. In: PUCCI, R. L. **Cinema brasileiro pós-moderno**: o neon-realismo. Porto Alegre: Sulina, 2008, p. 33 – 78.

PUDOVKIN, V. **O ator no cinema**. Rio de Janeiro: Casa do estudante do Brasil, s/d. 148 p.

_____, V. Pudovkin. Trad. João Luiz Vieira. In: XAVIER, I. (org.). **A experiência do cinema**: antologia. 4ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilmes, 2008. p. 55-73.

RABIGER, M. **Direção de cinema**: técnica e estética. Rio de Janeiro: Elsevier, 2007. 441 p.

RODRIGUES, J. G. **Depoimento**. [22 de julho, 2013]. São Paulo. ANEXO 2 desta dissertação. Entrevista concedida para esta pesquisa a Simoni Andréa Boer.

SALLES, J. M. Palestra e debate num encontro com alunos de Comunicação Social da PUC-Rio. Publicado no site **Cena por Cena**, na coluna Por trás da cena. Depoimento registrado por Candy Saavedra e Carla Miguelote em 12 de abril, 2012a. Disponível em: <<http://www.cenaporcena.com.br/entrevista>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

SALLES, W. **Depoimento para os extras do DVD do filme**. Videofilmes, 2008a.

_____, S. Entrevista: Walter Salles. Revista **RG** - revista eletrônica – Site Terra - [19 de julho, 2012b] Entrevista concedida a Jeff Ares. Disponível em: <<http://siterg.terra.com.br/news/>> Acesso em: 16 ago. 2013.

_____, W.; THOMAS, D. Entrevista: Walter Salles & Daniela Thomas. **CinemaScópio**. Entrevista concedida a Kleber Mendonça Filho em 04 de setembro, 2008b. Disponível em: <<http://cinemascopiocannes.blogspot.com.br>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

_____, W.; _____, D. *Linha de Passe*: entrevista com os diretores. **Academia Brasileira de Cinema**, 2008c. Disponível em: <<http://www.academiabrasileiradecinema.com.br>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

_____, W. ; _____, D. Nas telas: *Linha de Passe*, de Walter Salles e Daniela Thomas – **Estadão.com.br/Cultura**. [02 de setembro, 2008]. Entrevista concedida a Luiz Carlos Merten, de O Estado de S. Paulo, 2008d. Disponível em: <<http://www.estadao.com.br/noticias/arteelazer/>>. Acesso em 16 ago. 2013

_____, W. Walter Salles fala de *Linha de Passe* e adaptação de Kerouac – [depoimento em 16 de maio de 2008e]. Publicado na edição de 16 de maio de 2008. **Folha de S. Paulo**. Entrevista concedida a Fernanda Ezabella e Maurício Savarese. Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u402652.shtml>>. Acesso em: 16 ago. 2013.

STAM, R. **Introdução à teoria do cinema**. Tradução Fernando Mascarello. Campinas: Papyrus, 2003. p. 54 – 63.

SANTOS, K.J. **Depoimento**. [23 de julho, 2013]. São Paulo. ANEXO 2 desta dissertação. Entrevista concedida para esta pesquisa a Simoni Andréa Boer.

STANISLAVSKI, C. **A preparação do ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

_____, S. **Construção da personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009.

_____, S. **Criação de um papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____, S. **Manual do Ator**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____, S. **Minha Vida na Arte**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1989.

STRECKER, M. **Na estrada** – o cinema de Wallter Salles. São Paulo: Publifolha, 2010. 335p.

THOMAS, D. **Depoimento para os extras do DVD do filme**. Videofilmes, 2008.

TOLEDO, F. **Encontros com o cinema**. [2010]. Série de encontros entre profissionais do cinema brasileiro e estudantes, realizados no Studio Fátima Toledo.

Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=GeeG_rHyU08>. Acesso em: 17 fev. 2013.

_____, F. **O método Fátima Toledo**. [23 de março, 2009]. Palestra proferida no V Panorama Internacional Coisa de Cinema. Salvador, 2009. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=kGnTXNsyIKs>>. Acesso em 17 fev. 2013.

_____, F. **Retratos brasileiros**. [Exibido pelo Canal Brasil em 23 de outubro, 2011]. Série de programas com depoimentos de personalidades brasileiras. Direção de Evaldo Mocarzel. Produção do Canal Brasil e Casa Azul Produtora.

_____, F. **Studio Fátima Toledo**. [material promocional]. Centro de preparação para o cinema, site oficial. s/d. Disponível em: <<http://studiosfatimatoledo.wordpress.com/institucional/fatima-toledo/>>. Acesso em: 17 jul. 2013.

XAVIER, I. A alegoria histórica. In: RAMOS, F. P. (org.) **Teoria contemporânea do cinema**. v.1. São Paulo: editora SENAC, 2005. p. 339 – 379.

_____, I. O cinema brasileiro dos anos 90. [Depoimento]. In: MENDES, A. (org.) **Encontros**: Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009. p. 106 – 173. Entrevista concedida a Ricardo Musse.

_____, I. **O discurso cinematográfico**: a opacidade e a transparência. São Paulo: Paz e Terra, 2008. 212 p.

_____, I. **Sertão Mar**: Glauber Rocha e a estética da fome. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ANEXO 1 – Dados técnicos sobre os filmes da parceria Salles e Thomas

Terra Estrangeira, 1995

Direção Walter Salles e Daniela Thomas

Roteiro Daniela Thomas, Walter Salles e Marcos Bernstein

Direção de fotografia Walter Carvalho

Direção de arte Daniela Thomas

Música José Miguel Wisnik

Montagem Walter Salles e Felipe Lacerda

Figurino Cristina Camargo

Produção executiva Flávio Tambellini

Elenco Fernanda Torres (Alex), Fernando Alves Pinto (Paço), Luis Melo (Igor), Laura Cardoso (Manuela), Alexandre Borges (Miguel), João Lagarto (Pedro), Tchéky Karyo (participação especial)

O primeiro dia, 1998

Direção Walter Salles e Daniela Thomas

Roteiro Walter Salles, Daniela Thomas, João Emanuel Carneiro, José de Carvalho

Fotografia Walter Carvalho

Montagem Felipe Lacerda, Isabelle Rathery

Música António Pinto, Eduardo Bid, Naná Vasconcelos

Elenco Fernanda Torres (Maria), Luiz Carlos Vanconcelos (João), Matheus Nachtergaele (Francisco), Nelson Sargento (Vovô), José Dumont (Policial), Tónico Pereira (Carcereiro), Nelson Dantas (Farmacêutico), Carlos Vereza (Pedro)

Linha de Passe, 2008

Direção Walter Salles e Daniela Thomas

Roteiro George Moura e Daniela Thomas, com colaboração com Bráulio Mantovani

Fotografia Mauro Pinheiro Jr.

Som Leandro Lima e Frank Gaeta

Cenografia Valdy Lopez Jn.

Figurino Cassio Brasil

Montagem Gustavo Giani e Livia Serpa

Música Gustavo Santaolalla.

Produção executiva François Ivernel

Produção Maurício Andrade Ramos e Rebecca Yeldham

Elenco Sandra Corveloni (Cleuza), João Baldasserini (Dênis), José Geraldo Rodrigues (Dinho), Kaíque de Jesus Santos (Reginaldo), Vinícius de Oliveira (Dario).

ANEXO 2 – Íntegra das cinco entrevistas realizadas com os atores do núcleo familiar

Entrevista 1 – Realizada em março de 2013 com a atriz Sandra Corveloni, que interpretou a personagem Cleuza.

Simoni – Sandra fala um pouquinho da sua carreira antes do cinema e da sua experiência que era de teatro, como é que você levou isso para o cinema?

Sandra Corveloni – Então, acho que ter trabalho no grupo TAPA foi um diferencial assim, foi uma coisa importante, porque como depois da formação... Depois da formação lá da PUC de Artes Cênicas e tal, que aí eu tive um leque assim de possibilidades teatrais, desde circo até mímica e outras coisas. A comédia, o drama, o épico e por aí afora. Depois disso e depois de ter participado de alguns espetáculos mais expressionistas, uma coisa mais moderna, digamos assim, eu comecei a fazer as oficinas do TAPA que me levaram para um outro lugar, para um lugar do texto. Falar bem o texto, ler bem, saber respirar no texto, que era uma coisa que eu não sabia fazer, então foi o Tolentino que me ensinou isso. Tolentino, a Denise Weinberg, o Guilherme [Sant’Anna] ...

Simoni – Com quantos anos você estava quando você foi pro TAPA?

Sandra Corveloni – Eu tava com 25. A gente tinha um grupo de estudo com o Eduardo [Tolentino] todas as manhãs, e eu me lembro... assim, o Eduardo ele pegava muito no meu pé, porque eu sou muito palhaça, e ele falava assim “Eu sei que você é palhaça, eu sei que você sabe fazer graça, isso você já sabe, mas eu quero ver o outro lado disso. Quero que você sente, que você pegue o jornal, que você leia o jornal pra mim, eu não quero que você faça uma fantasia de carnaval com o jornal.” e ele me deu um foco, sabe? Abriu as possibilidades. Engraçado ao mesmo tempo em que ele abriu o leque de possibilidades da minha percepção do teatro, ele me deu um foco muito certo assim de... Ele falava “Você tem que...”, ele falava pra mim assim, “Você escuta, mas não ouve em cena.” e aí eu falei “Como assim?” porque para mim escutar e ouvir era a mesma coisa, mas não é! Então essa atenção que eu aprendi lá, fazendo essa oficina com ele, eu acho que foi fundamental para o resto de tudo que eu fosse fazer na minha vida, seja no cinema, na TV ou no teatro, porque lá, nessas oficinas, a gente lia em voz alta, uns pros outros, era um grupo de mais ou menos dez pessoas, a gente via muito filme, dos diretores italianos, do Bergman, do Woody Allen, enfim filmes bons, filmes interessantes, a gente via e analisava as cenas, revia o filme, trabalhava improvisação, uma série de coisas assim, foi um treinamento intensivo que me deu muita base, muita atenção, muito foco, então acho que esse trabalho lá foi fundamental e depois observar todos aqueles atores maravilhosos né? Trabalhei com Sônia Oiticica, Nathalia Timberg, Beatriz Segall, essas pessoas tem um domínio do texto que a gente não tem mais hoje. A Sônia Oiticica é uma mulher incrível, né? Então eu vi de muito perto essas pessoas, Sérgio Britto, eu vi de muito perto, a Denise Weinberg, o Guilherme Sant’Anna, Zé Carlos Machado, Brian [Penido Dutt-Ross], Clara Carvalho, tanta gente boa, Génezio de Barros, que eu ficava ali na coxia, às vezes fazia um papel muito pequeno, numa peça de Tchekhov, mas eu tava ali na coxia vendo aquelas pessoas todos os dias, decorando as frases e trabalhando junto, aprendendo os movimentos, aprendendo os tempos e observando e ouvindo aquelas pessoas. Então eu acho que esse foi o meu maior treinamento.

Simoni – E esse treinamento você pode usar na preparação para o filme, no trabalho de construção da Cleuza?

Sandra Corveloni – Muito! Eu usei tudo nesse filme, tudo que eu tinha e tudo que não tinha e que eu ganhei durante a preparação.

Simoni – Então fala um pouquinho da escalação.

Sandra Corveloni – Então, a escalação foi a seguinte. O Walter Salles... Depois ele falou para gente que ele queria um filme, ele queria que o filme fosse o protagonista, ele não queria que assim as pessoas “Ah eu vou assistir o fulano de tal no cinema fazendo *Linha de Passe*.”, não “Eu vou assistir o *Linha de Passe*. Que é um filme que ta no cinema, que é legal, e que eu vou ver...” e não assim “Eu vou para ver um ator famoso”, etc e tal, “Uma atriz famosa...” Então ele queria que o filme tivesse já essa força assim de saída, então ele fez teste com gente do Brasil inteiro.

Simoni – Foram muitos testes?

Sandra Corveloni – Muitos testes, e ele também não queria que fosse assim, que as pessoas tivessem uma cara assim “Olha aquele ali, também tem cara de pobre, tem cara de...” não, pode ser qualquer pessoa, uma pessoa comum, mas dependendo de como a pessoa tá vestida, de como ela é, de como ela se comporta, ela... Isso já é um preconceito de saída né? [...] então ele queria uma coisa que não trouxesse, não carregasse preconceitos...

Simoni – Que não fosse um estereótipo da pobreza...

Sandra Corveloni – Isso um estereótipo. Uma coisa documental, ele queria uma coisa...

Simoni – De onde você tirou essa palavra “documental” Sandra? Essa palavra teve presente no processo de alguma forma? Ou você acabou de pensar nela?

Sandra Corveloni – Não, depois quando a gente viu o filme o pronto, a gente falava “meu Deus, parece de verdade né?” E em muitos lugares, em muitos festivais que eu fui fora do Brasil, algumas pessoas, assim em público, depois vinham falar comigo achando que realmente era um documentário e que eu era aquela pessoa e tinha aqueles filhos.

Simoni – Então foram comentários que você ouviu?

Sandra Corveloni – Na Grécia chegaram a me oferecer para os meus filhos estudarem lá...

Simoni – O filme é uma ficção baseada em documentários...

Sandra Corveloni – É, mas é que aconteceram umas coisas muito loucas assim, por exemplo, um dia a gente tava filmando num ônibus, acho que era uma cena que nem entrou no filme, tava eu e o Walter sentados assim, a gente tava esperando abrir o tempo ou fechar o tempo, porque tudo no filme é nublado né? Cinza, nublado [...] então eram dois ônibus de linha assim normais, lá na cidade Líder, com 120 figurantes, eu e toda equipe, a gente ficava dando voltas no quarteirão assim para estabelecer e ver como que era melhor filmar, e não sei o que, um dia inteiro, doze horas. E ai nesse ônibus eu ficava mudando de lugar “é melhor aqui!” “então bota lá na frente” “não então bota ela no meio” “então bota ela lá atrás” e “bota não sei o que” e eu conversei com um monte de gente né? Porque eu conversei com tudo mundo. E eu sentei do lado de uma mulher, negra, grandona assim e tal, e a gente começou a conversar e eu perguntei “Qual seu nome?” e ela disse “Cleuza”, era o nome da personagem, e eu falei “Quantos filhos você tem?” e ela falou “lh minha filha eu já tenho uns 7 filhos, não sei quantos netos...” “Quantos anos você tem?” “44.”. E ai eu falei “Não, não é possível né?”. Então a história dela era muito parecida com a história da personagem né? Existem muitas pessoas que levam essa vida, que são mães... “Você tem marido?” “Não, não tenho marido. Ah tenho

dois filho de um pai, um filho do outro, ai depois arrumei um namorado acabei tendo um filho com ele, ai depois a gente se separou, depois voltou e teve gêmeos...” Sabe essas coisas assim? E ai eu falei “Nossa, e ai como é que você faz?” “Agora eu cuido dos meus netos, minhas filhas trabalham, e a gente se vira.”

Simoni - Se vira.

Sandra Corveloni - Né? Então, documental nesse sentido, é muito próximo da realidade das pessoas, é muito próximo da realidade de São Paulo. Se você sai daqui e vai para periferia tem um monte de gente assim, que tem filho, que não tem marido, que trabalha, que cuida dos filhos. A porcentagem de mães que são donas de casa e são o chefe da família é um número assustador...

Simoni – Você sabe que o seu personagem saiu um pouco de um documentário sobre mãe solteira na cidade de São Paulo? Você chegou a ter conhecimento de algum documentário? Vocês assistiram esses documentários?

Sandra Corveloni – Não, nós não assistimos, mas eu sei por que a Daniela Thomas me contou que eles fizeram várias pesquisas, com, por exemplo, a vida dos motoboys, o índice de mortes de acidentes...

Simoni – Documentários sobre futebol...

Sandra Corveloni – Documentários sobre futebol, entrevistaram vários meninos que vêm para São Paulo para tentar o futebol, outros estados também... Tudo isso. Teve uma pesquisa muito grande. A história do Reginaldo, que era meu filho mais novo, que ficava andando de ônibus, tem realmente um da cara da zona leste que ele sabia que o pai dele era motorista de ônibus, ele não conhecia, então ele ficava andando, pegando ônibus em todos os lugares assim, e ele roubou um ônibus...

Simoni – Exatamente a história do menino...

Sandra Corveloni – E saiu dirigindo o ônibus pela cidade, pra chamar atenção, porque ele tinha uma verdadeira paixão por ônibus, ele sabia tudo de ônibus, entendia tudo de ônibus.

Simoni – Mas vocês não tomaram contato com essas histórias? E será que esses conteúdos dessas pesquisas entraram na preparação, na direção? Falavam alguma coisa disso para vocês?

Sandra Corveloni – Não, cada um foi fazer o treinamento relativo à sua personagem...

Simoni – Ah é? Diga como foi isso.

Sandra Corveloni – Então a gente tava falando do elenco. Então foi um teste, um teste no estúdio da Fátima Toledo, que era onde é até o hoje na Rua Bagé, na salinha lá de baixo onde eu dei aula depois. Ai eu fui fazer um teste porque a Denise Weinberg me indicou, ela me ligou e falou assim “Olha eu te indiquei para um teste de um filme do Walter Salles, porque eu fui fazer o teste, mas eu não tenho nada a ver com aquela personagem, mas você tem.”, ai eu não entendi nada e ela falou “Vai lá e faz o teste.”, ai eu fiz o teste e eu encontrei várias pessoas assim na sala de espera para fazer o teste, Renata Zhaneta, Inês Aranha, um monte de pessoas que eu encontrava por aí nos testes, mulheres da minha idade. E as pessoas entravam e saiam gargalhando e falando assim “gente esse teste não tem nada a ver comigo, mas tem a ver com você”, todas me falaram a mesma coisa. Muito assim, eu falava assim “meu Deus, deve ter muito a ver comigo mesmo.”, porque chegou lá o teste era o seguinte, era uma mesa, dessas mesinhas de bar assim de lata, um pano e a câmera, e ai tinha que improvisar uma cena de que você é empregada doméstica ta na casa da pessoa trabalhando e a pessoa te mandou embora. O que você faz? E você acha que é uma injustiça, enfim... Ai improvisava lá. Eu me lembro que eu fiz

uma coisa acho que mais pra engraçado do que... Como normalmente vem assim espontaneamente uma improvisação... Se eu virei a mesa de ponta cabeça, sei lá fiz umas coisas meio exageradas, mas depois de uns quatro dias me ligaram. A Julia Andrade que era produtora de elenco, que tava fazendo o teste, ela que fez os primeiros testes, ela me ligou e falou “Sandra a gente queria refazer o seu teste porque foi muito bom, a Fátima Toledo gostou muito do seu teste e eu queria refazer esse teste.”, falei “Ta bom.”, ai marcaram, fui já nervosíssima. Nervosíssima.

Simoni – É ai já começa a bater a responsabilidade, né?

Sandra Corveloni – Ai eu fiz o teste com a Mônica Sucupira que era assistente da Fátima Toledo. Ai fiz o teste com a Mônica, ai foi um teste mais comprido, elas me deram mais informações, falaram que eu tava grávida, que não sei o que.. Tudo bem fiz o teste. Ai tá. “Não liga pra gente a gente liga pra você”, aquela história. Ai fui embora, falei “Bom, a gente nunca sabe né?”. Ai fui e depois me ligaram de novo, “Olha seu teste foi bem legal, mas a gente queria fazer um agora com a Fátima e o Walter.”.

Simoni – E então foi o terceiro teste.

Sandra Corveloni – Então, ai vai. Ai a Fátima me ligou e falou “Olha o Walter gostou muito do seu teste, não sei o que lá, mas ele acha que você é muito nova pro papel, então ele quer fazer com você o teste com uma câmera de cinema numa locação do filme.”. Falei “Ai meu Deus”. Então meu primeiro contato com o Walter Salles e a Daniela Thomas já foi numa locação do filme, lá na zona leste, que era um campinho de treinamento que depois foi mesmo uma locação do filme, onde o Vinícius de Oliveira treinava, e ai a gente fez lá... Cheguei lá, fiz o teste...

Simoni – Quem tava lá, o Walter e Daniela?

Sandra Corveloni – O Walter, a Daniela, o Mauro Pinheiro Jr que era o fotografo...

Simoni – A Fátima tava?

Sandra Corveloni – Não, a Fátima não. E algumas pessoas, o Marcelo Torres que era produtor do filme, e algumas pessoas que conheci depois, que eram já da equipe do filme, pequena, mas era, e a Ana [Vansetin] que fez uma maquiagem que tentou me envelhecer um pouco, mas o Walter ficava lá em volta e falava “Eu não quero envelhecer nada. Quero que fique assim.”, e ele ficava me enchendo assim, ele passava a mão na minha testa e falava “Você não tem ruga na testa.”, e eu falava “Isso é mal? Isso é ruim? Mas a gente bota ruga!”, e ele falava “Não eu não quero que coloque maquiagem.”. E ai eu não falei nada nesse teste, a gente ficou lá um dia inteiro só filmando assim, eu na janela, eu chegando, imagem, imagem, imagem...

Simoni – Já era na casa que foi a casa que vocês gravaram?

Sandra Corveloni – Não, não, era uma casinha onde depois foi uma das locações, que era a casa do treinador, lá do campinho, do Vinícius. E ai a gente ficou o dia inteiro lá, depois a gente foi almoçar, e ficamos lá o tempão, conheci eles, foi super legal, eles foram super queridos assim comigo e ai eu falei... Acabou o dia ele “Muito obrigado...” “Mas e ai?” né? Ai ele “Não, agora a gente vai mandar pra Los Angeles pra revelar esse filme...”, e eu achando que eu ia saber no dia seguinte. Cara, demorou mais um ano, demorou muito, demorou muito, muito, muito, porque ai ele continuou fazendo teste com outras pessoas e ai tinha que fazer essa combinação né? A mãe com os filhos. Ai era foto de olho pra cá, todo mundo no paredão, fotografa os olhos, todo mundo junto, muitas coisas assim, muito quebra-cabeça sabe?

Simoni – E ai quando você tava fazendo o teste já tava definido o Vinícius.

Sandra Corveloni – O Vinícius já tava treinando futebol há muito tempo...

Simoni – Desde o começo.

Sandra Corveloni – E ai depois eles escolheram o João e o Geraldo, o Zé Geraldo e o João, e faltava o pequeno. E ai eu fiz um treinamento de uma semana com quatro, com cinco meninos.

Gustavo – Você já tava escolhida?

Sandra Corveloni – Eu achei que eu estava. Chego lá tem mais uma pessoa, que é uma atriz que eu substituí no primeiro espetáculo profissional que eu fiz. Olha como é a vida. Que louco. Cheguei lá, falei “Caramba.”. Bom, eu cheguei assim achando que era eu os meninos, cheguei lá foi um balde água fria assim, eu lembro que eu fiquei tão irritada, eu fiquei tão brava, tão brava, tão brava assim, tão com vontade de embora sabe? Porque eu falei assim “Não é possível! Chega!”. Eu já tava quase desistindo porque eu já tava enjoada já, sabe? De esperar, de tanto teste, tava assim... Uma semana a gente fazendo exercício com esses meninos, uma semana...

Simoni – E quem eram esses meninos?

Sandra Corveloni – Eram vários meninos todos da periferia, tinha um que tocava violino, que tinha uns olhinhos caidinhos assim que era a coisa mais bonitinha do mundo, mas ele era muito branquinho assim e eles queriam um menino negro, e foi daqui, foi dali...

Simoni – E o que é que vocês faziam nesse treinamento? Descreve um pouquinho que exercícios eram esses?

Sandra Corveloni - A gente fazia exercícios de falar um pro outro, dizer barbaridades um pro outro, de mãe brigando com o filho, falando um monte.

Simoni – Eram então improvisações?

Sandra Corveloni – Eram improvisações,

Simoni – Mas eles davam um mote?

Sandra Corveloni - É, mas tinha uma cena, tinham várias coisas, muito exercício físico, muito, muito exercício físico...

Simoni – Aquela coisa da Fátima, né? De você primeiro cansar...

Sandra Corveloni – É, nossa quando você tava esgotado ai chegava e falava “Seu filho foi pra num sei onde e não voltou, pronto. Ai chegou em casa...” e ai foi...

Simoni – Então você já improvisou essa cena da volta do Reginaldo?

Sandra Corveloni – É, improvisei, mas tinha uma cena que era muito forte, que foi a cena mote desse treinamento, que era a cena da mãe e desse filho tomando café, na verdade ela servindo café pra ele numa mesinha, aquela mesma mesinha, servindo café, dando pão para ele, não sei o que, falando pra ele comer, tomar café da manhã, e uma conversa assim improvisada e ele perguntava... Tinha que girar em torno dessa coisa da cor da pele, “Por que que eu sou preto e você é branca?”. Ai, nossa eu me arrepio só de lembrar desse dia, foi ai que a gente deu o pulo do gato, eu e o Kaique, foi nessa improvisação.

Simoni – O Kaique já tava nessa turma?

Sandra Corveloni – O Kaique tava,tava, ele era um dos cinco, e era tapa, briga, era uma loucura né, e nesse dia o Kaique pegou [...] assim cara ele é muito fofo...

Simoni – Ele é muito fofo!

Sandra Corveloni – Ai ele chegou assim pra mim e falou assim, ele falou “Mãe por que que eu sou preto?”, ai falei “Porque seu pai era preto!” “Por que não sei que, não sei...?”[...] ai eu fui por o café pra ele, alguma coisa assim, ele, pum segurou minha mão ,olhou bem nos meus olhos e falou assim “Você amava meu pai?” (suspiro). Ai eu derreti na cadeira, né? Eu não consegui responder, eu fiquei... E ai a gente começou a chorar os dois, saímos de lá assim acabou [...] ai também corta, chega, chega, parou, parou ali naquela hora.

Simoni – Ai então quando tinha um momento assim de forte carga emocional dava uma parada ou foi nesse momento só?

Sandra Corveloni – Não, parou nesse dia, acabou. “Não, tudo bem pode ir embora, não sei que lá...”. E ai depois eles falaram “Você e o Kaique vão fazer o filme.”. Mas demorou, foi um sofrimento, já nem me lembro quanto tempo.

Simoni – Mas Sandra então você acha que a relação que vocês estabeleceram, com muita cumplicidade entre vocês, foi o que definiu que vocês tinham que estar no filme?

Sandra Corveloni – Eu acho que isso foi também, acho que foi o olhar, todos nós temos um olhar assim, um olho escuro, um olho assim vivo, porque a gente viu depois as fotos, dos olhos tudo, e a gente se achava parecido até.

Simoni – É tem uma coisa de parecido, mas...

Sandra Corveloni –É todo mundo de cabelo crespo...

Simoni – Mas tem uma coisa entre você e o Kaique, as cenas de vocês são uma coisa que tem muito conteúdo, elas extrapolam pra aquilo... a gente vê que aquilo tem uma verdade, tem...

Sandra Corveloni – É, a que a gente se deu bem logo de cara, porque ele é marrento e eu também sou. Então a gente se divertia muito, mas a gente brigava muito também, porque ele não dava o braço a torcer. Nunca!

Simoni – Isso na preparação ou na filmagem?

Sandra Corveloni – Na preparação. Nunca. Ele nunca desistia, ele saía chorando, do avesso, mas ele não desistia! Levou às últimas consequências. Então era assim, eu saía de lá esgotada, assim, de ter que tentar convencer o Kaique de alguma coisa, que até então era Sandra e Kaique. A gente não usava nome de personagem na preparação. Ei eu falava “Meu, esse menino quer me matar, não é possível!”, mas a gente se dava muito bem, nós dois.

Gustavo – Mas vocês estabeleciam relação de mãe e filho, isso estava colocado ou não, era uma relação...

Simoni - ...mais livre...

Sandra Corveloni – Não no começo era uma relação Sandra e Kaique, do tipo “Eu sou mais velha e você vai fazer o que eu to mandando!”, depois quando a gente foi, à medida que a gente foi trocando, se conhecendo a gente foi estabelecendo uma coisa de mãe e filho, porque eu, no começo do treinamento, eu não me sentia mãe deles, porque eu achava que eu podia fazer tudo que eles faziam, mas foi um tombo que eu levei, mas um tombo, um tombo de uma altura que eu demorei uma semana pra me recuperar, porque eu me achava jovem e tava lá, e se eles davam um mortal na parede eu também queria dar, entendeu?

Simoni – No treinamento físico, você diz?

Sandra Corveloni – No treinamento é... E eu me sentia muito igual a eles, a gente se dava muito bem e era muito gostoso estar com eles, até que à medida que o treinamento avançou, e eles foram indo cada vez mais pra frente e eu não conseguia ir, eu ficava com muita raiva, sabe? Com muita raiva. E um dia eu tentei fazer um negócio lá e me machuquei e ai eu falei “Que droga! Por que a gente tem que fazer isso?”, ai a Fátima falou assim “Mas eu não mandei você fazer isso, você fez porque você quis, você só faz o que você quer aqui, ninguém tá obrigando você a fazer nada!”. Ai ela falou assim pra mim “Você não consegue fazer isso mais, porque você é mais velha!”. Ai meu Deus. Fiquei louca. Fiquei louca [...].

Simoni – O fato da Fátima ter falado isso pra você, te deu material?

Sandra Corveloni – Ah tudo o que eu fiz lá me deu material, tudo que ela me falou... Olha, teve um dia lá que... em muitos momentos eu saí de lá tão bem, tão bem,

porque o treinamento que a gente fez... Primeiro é que foram várias etapas. Quando a gente tava treinando, muito treinamento físico, e ai cada um tinha um exercício específico, eu fazia muita base, porque ela falava que eu era muito saltitante, ai eu tinha que fazer muita coisa de base pra ficar com os pés plantados no chão. E ela falava assim “Eu não quero nada disso que você sabe do teatro, pra mim não interessa!”. Claro que isso me ajudou depois, porque eu fui a líder desse grupo e nas filmagens também eu era líder, entendeu? Porque o Walter e a Daniela me deram essa incumbência também, porque eu conhecia muito bem os meninos, então eu falava “Opa!” quando eu via que o negócio tava saindo...

Simoni – O que você quer dizer com “o negócio tava saindo”?

Sandra Corveloni – Eu fazia o aquecimento, eu trazia eles...

Simoni – Mas quando eles estavam indisciplinados? Querendo brincar?

Sandra Corveloni – É, não queriam fazer, ficavam fazendo manha, não sei que lá, eu ia [...] O Kaique tinha muito problema de fala então na maioria dos dias que ele filmava sozinho eu estava lá com ele, quando ele estava dirigindo o ônibus eu estava lá deitada no chão do ônibus. Eu fique junto com o Kaique, muito assim, porque eu ficava falando, fazendo exercício com ele, porque eu sei né, dei aula de teatro anos, então tudo ajudou entendeu, nessa relação...

Simoni – Então, dizer que o trabalho de vocês foi feito com solidariedade...

Sandra Corveloni – Total.

Simoni – Total?

Sandra Corveloni – Total, total, até treinamento com a figuração no dia da festa da cena de aniversário, que a gente começou assim dez horas da manhã e a gente foi filmar dez horas da noite, então a gente ficou lá o dia inteiro, num quintal de uma casa, que era uma casa de apoio onde era o figurino e a maquiagem e eu fiz vários exercícios de teatro com a moçada lá entendeu? Pra gente se conhecer, porque na festa eu tratava todo mundo pelo nome, o nome é o nome das pessoas mesmo, então é a Jéssica, a Gabriela, o Edinaldo, a fulana, entendeu? São aquelas pessoas, são realmente aquelas pessoas, na festa, então eu tinha que ter intimidade com elas, né? Então tudo isso a gente ficou o dia inteiro brincando, sabe essas brincadeiras de teatro, roda, troca de lugar, vai um no meio, não sei o que, um fala uma coisa outro fala outra, um começa a dançar o outro vai e continua, todos esses exercícios básicos de teatro a gente fez com eles. Porque pra mim o filme, como foi meu primeiro filme, filme ‘de verdade’, pra mim era... Era tudo. Não pensava em mais nada, só fazia isso. Então era tudo, tudo que podia fazer pelo filme, não só pra mim, pra minha personagem, tudo que podia fazer pelo filme, pelos meninos, pelos colegas que vieram pra trabalhar lá comigo, com a gente, eu fazia.

Simoni – Você acha que, claro que isso se deve à sua personalidade, mas também se deve ao seu exercício anterior de teatro, que a gente acaba estando mais junto, todo mundo é meio dono da coisa?

Sandra Corveloni – Todo lugar que eu vou todo mundo sabe quem é ator de teatro. Você vai fazer televisão as pessoas sabem que você veio do teatro, porque você tira seu figurino e você pendura, você não deixa jogado no chão. Se eu vejo alguma coisa que tá fora do lugar no cenário, mesmo na televisão, eu vou lá e arrumo e muitas vezes eu levo bronca. “Por que você ta mexendo aí?”. No *Linha de Passe* eu levava bronca direto do contrarregra, “Quer que eu perca o emprego?”.

Simoni – A gente já ouviu isso no teatro mais comercial.

Sandra Corveloni – É, porque a gente tá acostumado a fazer, tá de olho em tudo, e tá vendo tudo, desde a produção até a bilheteria, entendeu? Então isso te dá um treino, eu já fiz luz, som, contrarregragem... Então eu acho que isso te dá um

treinamento que você fica atento pra tudo, então, é da minha personalidade também, é do meu treinamento também, e é porque eu queria muito contar essa história, eu queria muito estar lá, porque era uma coisa muito legal, muito importante e um desejo que eu tinha, que eu pensava, há muitos anos que eu pensava assim “Ah eu queria muito fazer um filme sobre São Paulo.” Nossa eu queria tanto fazer um cinema assim com um diretor legal, um filme [...] Olha né, que loucura.

Simoni – Veio assim um filme certinho.

Sandra Corveloni – E veio, né? Então acho que é por causa disso e o treinamento me derrubou algumas vezes, me derrubou. Teve um dia que eu... Então, no começo o treinamento físico teve um dia, algumas coisas foram muito marcantes. Um dia eu saí da casa de onde a gente treinava, que era aqui na Vila Mariana, uma casa bem velha...

Simoni – Eu conheço lá.

Sandra Corveloni – À casa?

Simoni – É.

Sandra Corveloni – É, eu saí assim e falei “Nossa, parece que o mundo está mais claro.”, e fui falar com o Michel, que era o assistente da Fátima que ficava muito com a gente. Eu falei “Michel, cara que coisa tá tudo mais claro!” e ele falou assim “Ah, mas isso é por causa do exercício, da respiração...” e me explicou uma série de coisas. Então alguns dias eu saía de lá e falava “Meu Deus, tá bom já assim, não preciso nem fazer o filme.”, as coisas que a gente estava fazendo lá estavam me dando uma satisfação tão grande, de estar com aquelas pessoas improvisando e fazendo aqueles exercícios, que eu já estava me sentindo forte assim. Bem, aí quando eu tava me sentindo bem forte, bem poderosa, a gente fez um exercício lá que acabou comigo, sabe? Eu saí de lá do avesso. Cheguei em casa aos prantos. Isso fazia o que? Três semanas mais ou menos que a gente tava treinando. Aí em cheguei em casa, o Maurizio [Maurizio de Simone, marido de Sandra] tava lá preparando prova, na cozinha, eu entrei... Ele falou “Meu Deus o que aconteceu?”, aí eu “Eu não quero mais ir, eu odeio a Fátima!” chorando assim desesperada, inchada assim, chorando falei “Eu não vou mais, eu não vou!” E eu achando que ele ia falar assim “Não, vem aqui meu amor, senta aqui no meu colo...”, ele falou assim “Vai tomar um banho, vai tomar um banho, eu vou fazer um suco pra você, você não tem que dar aula hoje?”, eu dava aula à noite ainda no TUCA, tava dando aula lá no TUCA, era uma segunda feira, eu dava aula segunda feira à noite [...] “Vai tomar um banho. Vou fazer um suco pra você, você vai tomar um banho, vai tomar um suco, vai tomar um lanche e vai dar aula!” e eu “Não vou, eu não dar aula! Eu não quero mais nada! Eu quero morrer”, desesperada. Aí ele falou pra mim assim... Foi fundamental o que ele me falou, que eu sou grata e assim pra sempre vou ser grata. Ele falou “Sandra, não é pessoal ela não te conhece. Por que ela ia querer fazer mal pra você? Pensa. Não é pessoal! É trabalho. Esquece, ela não tem nada contra você. Foca no trabalho e esquece.”, e eu fiquei assim, demorei uns três dias [...] Porque ela depois me ligou e disse “Volta daqui três dias”.

Gustavo – Por que ela percebeu que era pesado...

Sandra Corveloni – Percebeu, e ela quando eu cheguei lá ela me abraçou e falou “Ah Graças a Deus, eu achei que você não ia voltar.”. Mas eu tava com um ódio dela...

Simoni – Mas me fala assim, se a gente pudesse falar tecnicamente, que estratégia que ela usou pra te deixar assim e por quê?

Sandra Corveloni – Ela quebrou meu orgulho. Eu contei uma história que pra mim era muito importante e ela tratou como se não fosse nada, ela me deu uma rasteira na frente dos meninos, e assim ela...

Simoni – Mas foi só na palavra, não teve aquele negócio de bexiga, estoura bexiga...?

Sandra Corveloni – Não, esses ai todos eu tirei de letra, chorei pra caramba claro, né?

Simoni – Eu também, chorei pra caramba...

Sandra Corveloni – Me acabei de chorar...

Simoni – Mas também tirei de letra.

Sandra Corveloni – Me acabei de chorar, mas eu sabia que era um exercício, entendeu? Sabia que eu não tava matando meu filho, meu pai, minha mãe...

Simoni – Seu sonho...

Sandra Corveloni – É, não to matando de verdade, eu tava exorcizando uma coisa, enfim, mas nesse dia ela não encostou em mim, não fez nenhum exercício assim, foi assim... Ela [Fátima] “Conta uma história verdadeira.” e eu contei, e ela falou “Não, essa história não é verdadeira, é muito falsa.”. Ela falou uma coisa assim que pra mim foi uma facada no coração, e os meninos todos colaboraram com ela, entendeu?

Simoni – Isso tava combinado?

Sandra Corveloni – Não.

Simoni – E como é que eles começaram a entrar no jogo dela?

Sandra Corveloni – Não, depois que eu entendi, não foi jogo dela, fui eu que fiz tudo sozinha, porque pra mim essa história era uma coisa traumática e muito importante e eu contei com uma superioridade porque eu tinha superado isso, entendeu? Então fui eu que me coloquei lá no pedestal, e ai eu caí bonito, entendeu? Então na hora foi tipo “Não é verdade essa história.” e pra mim é uma coisa muito difícil, nunca tinha contado isso assim. Minha filha, fiquei mal, mas fiquei mal, mal, mal, mal.

Simoni – Então ela usou uma estratégia, digamos assim, quase social. Não foi um exercício de teatro, não foi [...] foi como se a gente tivesse aqui na mesa e eu começasse a te destratar.

Sandra Corveloni – É, mas assim, você vem de um treinamento físico que te deixa muito vulnerável, muito cansado, né?

Simoni – É.

Sandra Corveloni – Quando você tá muito cansado o seu corpo reage porque você... Você não tá duro, suas tensões foram todas embora...

Simoni – E as ‘mascarazinhas’, as proteções também.

Sandra Corveloni – Caíram todas e foi pum, pum, pum e ai no final do dia... “Vamos sentar, vamos sentar, me conta uma história.” e eu que sou a poderosa falei “Eu primeiro!”. Mas eu tenho consciência hoje de que fui eu que armei pra mim mesma, porque eu sou muito sincera, então eu não economizei nada, eu não escondi nada nesse trabalho, eu nunca... Eu fui o que fui. Então assim o meu orgulho apareceu, o meu ego apareceu, assim brilhante...

Simoni – Ah, como aparece, né?

Sandra Corveloni – A minha... sabe? Tudo de bom e de ruim que eu tenho apareceu.

Simoni – E disso que apareceu você consegue ver o que você conseguiu diretamente, é claro tudo vai servir né, mas diretamente você conseguiu ver o que você conseguiu usar? Por exemplo, dessa experiência teve algum

momento na filmagem que você foi se remeter a isso? Como é que você puxou esse material?

Sandra Corveloni – Não, diretamente não, isso tudo foi ficando, foram dois meses, que nós ficamos lá de segunda a sábado, ou de domingo a sexta, tinha um folga na semana...

Simoni – Dois meses. Mas lá onde? No estúdio ou na casa?

Sandra Corveloni – Nessa casa.

Simoni – Na casa onde foi filmado?

Sandra Corveloni – Não, na casa...

Simoni – Da Vila Mariana?

Sandra Corveloni – Da Vila Mariana.

Simoni – Então vocês não ficaram em Cidade Líder fazendo...

Sandra Corveloni – A gente ficou na Cidade Líder depois que a gente fez os dois meses de treinamento, enquanto isso a direção de arte tava preparando a casa lá, aí a gente foi pra lá pra passar duas semanas na casa. Quando já tava pronto, o treinamento já tinha acabado, a gente foi morar na casa duas semanas como uma família que tinha se mudado pra lá.

Simoni – Então foi uma outra fase do treinamento né?

Sandra Corveloni - Foi uma outra fase e foi incrível também.

Gustavo – E vocês moraram juntos por duas semanas?

Sandra Corveloni – Moramos.

Gustavo – E você cozinhava?

Sandra Corveloni – Cozinhava.

Gustavo – E vocês mantinham as máscaras o tempo todo? “Eu sou mãe...”?

Sandra Corveloni – Não, já cheguei lá já falei logo, não vou lavar a roupa de ninguém, não vem deixar essas calças jeans nojentas no tanque porque eu não vou lavar, né?

Gustavo – Mas vocês ficavam na casa o tempo todo?

Sandra Corveloni – A gente ficava na casa, só o Vinicius que saía pra treinar futebol.

Gustavo – E o motoboy [João] também ele não saía?

Sandra Corveloni – Não, ele já tinha trabalhado numa empresa de motoboy bastante [...] e aí naquelas duas semanas a gente ficou lá, eles saíam pra ir na *lan house* e saíam pra ir jogar bola num campinho que tinha lá embaixo e aí dava tipo assim seis e meias e eu ia lá, chamava...

Simoni – Ai fazia a janta?

Sandra Corveloni – A gente fazia, às vezes gente ia comer no shopping lá perto, a gente pegava a lotação.... Porque a gente tinha um dinheiro que ficava comigo.

Gustavo – E não ficava mais ninguém da equipe com vocês, só vocês mesmo?

Sandra Corveloni – Ficava segurança lá na rua, vinte quatro horas.

Simoni – Só segurança?

Sandra Corveloni – Segurança na rua. E o Kaíque não poderia ter ficado. Mas aí ele não queria ir embora, chorou, chorou que ele não queria ir embora, que queria passar o dia e de noite ia embora, vinha passava o dia e de noite ia embora, aí eu falei “Ah não, o Kaíque tem que ficar!” aí eu falei com a mãe dele, eu falei com o pai dele, falei com a produção, falei “O Kaíque tem que ficar. Eu me responsabilizo por ele.”, aí eles falaram “Bom, se você quer que o Kaíque fique, e o Kaíque quer ficar, então ele vai ficar.”, tinha segurança lá na rua vinte quatro horas...

Gustavo – E a mãe autorizou...

Sandra Corveloni – Autorizou, todo mundo autorizou e ele ficou. Ele tinha o que, doze anos? Ele era quase da idade do Orlando [Orlando de Simone, filho de Sandra] agora, Orlando fez onze anos, ele tinha doze né? Doze, treze.

Simoni – Então durante esse tempo vocês ficaram convivendo?

Sandra Corveloni – Ficamos.

Simoni – Só deixando essa intimidade ficar mais na casa...?

Sandra Corveloni – É. A gente assistia filme, a televisão era péssima, a gente ficava assistindo filme maior *trash* assim, e tava frio pra caramba e ai a gente... As janelas tinham algumas que não tinha vidro a gente botava jornal, e ai tinham dois quartos né? Ai eu falei assim “Eu não quero nem saber eu vou ficar no meu quarto e vocês vão se virar nessas beliche aí eu não quero nem saber.”, ai eles ficavam lá, nas beliches...

Simoni – Eu acho legal no filme ela ter um quarto, porque o Reginaldo dorme na sala, eles se viram naquele quartinho das beliches, e ela tem o quarto dela, claro.

Sandra Corveloni – Ela tem o quarto dela.

Simoni – Ela é uma adulta, ela trabalha, daqui a pouco ela vai ter que ter um berço aqui né?

Sandra Corveloni – Já tinha né? Não, quando a gente entrou na casa foi uma choradeira, porque tinha foto do Kaíque, vestido de papai Noel pequenininho, tinha foto dos meninos, da gente, foram produzidas fotos do meu casamento, que a gente produziu com o pai dos três, que era o motorista que trabalhava na produção, a gente fez essas fotos com as crianças pequenas. Tinha conta com meu nome na geladeira. Não, o Valdy Lopes...

Gustavo – As contas com o nome da...

Sandra Corveloni – Com o nome da Cleuza sim. O Valdy Lopes Jn, que é o diretor de arte, ele matou a pau assim, eu entrei lá e eu chorei ‘que nem’ uma condenada.

Simoni – Eu acho tão lindo a direção de arte daquela casa e uma coisa que eu observei lá, que eu achei o máximo do detalhamento, que cada dia tem um pano de prato, ele nunca está no porta pano de pratos, como em casa, você pega o pano de prato e ele vai ficando...

Sandra Corveloni – E joga lá, né? E ai eles fez várias trocas lá com a vizinhança, por exemplo, ele comprava vasos assim bonitos e trocava com as pessoas e pegava as latas com plantas, é trocava. A lixeira, a planta...

Gustavo – Mas esse prazo de duas semanas vocês já sabiam que seria duas semanas ou não tinha prazo?

Sandra Corveloni – Não, eles falaram que a gente ia ficar um tempo lá. A gente ficou acho que uns dez dias. Porque eu falei “Olha, eu preciso ver meu filho cara, não posso ficar longe dele tanto tempo.” ele era pequeno, tinha seis, cinco anos. Ai foi duro. Falava com ele tal, mas não voltava pra casa...

Simoni – Escute, agora e a relação com esses meninos ai nos exercícios, nessas convivências, foi legal com os quatro?

Sandra Corveloni – É com cada um teve uma história diferente. Que não tava escrito, isso a gente criou nas nossas improvisações e no que cada um tinha, então cada um, claro né, cada um é um de um jeito, e eu gostava de cada um de um jeito diferente.

Simoni – A Sandra gostava? A Sandra?

Sandra Corveloni – A Sandra.

Simoni – A Sandra aprendeu a gostar desses meninos porque conviveu com eles...

Sandra Corveloni- Eu gostava de todos eles, gosto até hoje, a gente se encontra, todo ano a gente se encontra.

Simoni – Você acha que isso foi questão de sorte ou você se obrigou a gostar deles? Deu sorte de vocês terem empatia? Estou fazendo umas perguntas meio provocativas.

Sandra Corveloni – Eu acho que foi também, eles são pessoas ótimas, todos eles.

Simoni – Não teve nada neles que você falou “Ai eu vou ter que engolir isso, pra conviver com esse menino assim...”?

Sandra Corveloni – Não, mas a gente falava, tipo o Vinícius teve um dia lá que eu falei “Meu, não vai dar se você continuar desse jeito o filme não vai sair Vinícius, você é o cara mais importante desse filme, você é filho do Walter Salles cara, se você não ajudar a gente a gente tá ferrado, esse filme não vai sair porque você tá fazendo birra.”

Simoni – E o fato dele ser ‘marrento’ você acha que passou isso pro filme? A relação de vocês também se apoiou...

Sandra Corveloni – Não, eu me dou super bem com ele, porque ele....

Simoni – Mas no filme o que ele...

Sandra Corveloni – É, ele é meio dengoso né? Ele é dengoso porque eu mimava ele também, porque ele é o cara que sabe jogar futebol.

Simoni – É quem pode levar a família inteira junto, né?

Sandra Corveloni – É, é quem pode levar. E como eu era uma apaixonada por futebol claro que é a coisa mais maravilhosa do mundo ter um filho que joga futebol, né?

Simoni – Ele era o filho preferido, não é?

Sandra Corveloni – Eu não sei se ele era o preferido... Não, acho que ele não era o preferido, mas ele era o que tinha essa relação de uma coisa que era minha ligação com o social, né? Quando eu ia lá tomar umas “brejas” no bar falava de futebol e ia no estádio, todas as minhas relações giravam em torno do futebol, do Corinthians. Então ele era o meu elo de ligação com o social, os outros...

Simoni – Então você acha que nas relações, nas cenas que você contracenou com o Vinícius esse material então não foi necessário? Ou ele tava lá sim? O fato de vocês terem tido essa intimidade, essa conversa íntima, de você ter agido meio como mãe...

Sandra Corveloni – Não, não ficou, porque com ele... [com] todos eles em algum momento, eu tive que falar “Meu, menos, você vai me machucar!”. O motoboy, o João, ele perdia as estribeira de vez em quando, no treinamento. Ai um dia eu chutei a canela dele e falei “Você é louco, meu? O que você vai fazer? Você vai dar um soco na minha cara? Sou sua mãe.”, ai ele “Desculpa Sandrinha, desculpa!”, ai eu “Cala a boca, para de chorar seu bebezão...”. E come o dedo, e rói a unha, e o tempo todo, eu ficava “Tira a mão da boca!”, e ele era... Ele era o mais bebezão de todos.

Simoni – E ele tinha alguma experiência de teatro.

Sandra Corveloni – Tinha.

Simoni – Lá com o Satyros né?

Sandra Corveloni – Um fofo, super amoroso, mas ele... Às vezes eu tinha que falar “Meu, vou dar na sua cara! Para! Você não ta vendo que você ta botando muita força? Olha o que você fez no meu braço! É um treinamento João, se liga.”, ai ele “Ai desculpa, desculpa...”.

Simoni – Mas ao mesmo tempo vocês falavam mãe, filho, Sandra, João, misturava um pouco...?

Sandra Corveloni – É sempre tinha uma relação assim...

Simoni - Essa coisa que você falou “Cuidado isso é um treinamento, eu sou sua mãe!”. Misturava as duas...

Sandra Corveloni – É, quando o bicho pegava muito assim que eu falava “Ai meu Deus e agora?” e ai eu apelava né? Eu apelava, falava “Meu, sou sua mãe, você vai me bater? Tá louco?”. Ai ele... Isso dava um eixo assim pra ele. Ai a gente ia descobrindo o que é que cada um... Até onde cada um podia ir e tal... Agora o Zé Geraldo, por exemplo, hoje a gente se dá bem, a gente sempre se deu bem fora do treinamento, mas lá no treinamento, ele pegava na minha veia, sabe? Nossa, o que eu tinha de vontade de bater nele. Ele me irritava profundamente.

Simoni – Mas por quê? Ele é muito responsável, não é?

Sandra Corveloni – Responsável pra caramba, um lindo, um querido. Vou fazer um curta com ele agora, que ele tá fazendo a preparação de atores, me chamou pra fazer. Um lindo, um lindo, um menino lindo, inteligente, querido, mas ele pegava na minha veia, sabe assim? Ele me irritava. A gente tava sempre se pegando.

Simoni – Mas por quê? Pela personalidade dele?

Sandra Corveloni – Porque ele... Não sei, ele queria sempre ir na direção contrária. E como eu sou muito teimosa, ai a gente ficava... Aquela cena que eu bato na cara dele, no filme...

Simoni – Então...

Sandra Corveloni – Nossa, a gente se bateu muito.

Simoni – Porque essa cena, apesar dele ser evangélico, é um enfrentamento, né?

Sandra Corveloni – É, mas ele é um evangélico, mas tá tudo lá né? Tá tudo lá dentro. Então, essa cena tem uma coisa... Porque assim tem uma coisa do treinamento que a gente, a gente foi tão pronto pro filme, mas tão pronto, a gente sabia tanto tudo, a gente tava tão dentro que a gente não tinha que ficar fazendo... Por exemplo, quando a gente precisava de uma carga muito grande assim de raiva, de energia, a gente fazia uns exercícios e tal, que a gente sabia quais a gente deveria fazer, mas, por exemplo, essa cena do tapa na cara a gente começou fazendo o exercício, tipo você me bate, eu te bato, você me bate, eu te bato, ai a gente saiu do quarto assim soltando fogo, ai o Walter falou “Não, pelo amor de Deus, menos.”. Isso já tava bem... A gente já tinha filmado muito... Ele falou “Não, menos, menos, tá demais.” porque já tava...

Simoni – Vocês estavam dentro de um quarto fazendo um exercício...

Sandra Corveloni – É a gente tava dentro do quartinho dos meninos e a cena foi na cozinha.

Simoni – E a equipe tava lá fora?

Sandra Corveloni – Tava lá fora. E a gente fez umas coisas pra sair ‘louco’. Só que a cena não começa ‘louca’. Na cena ele tá jantando e eu tô puta, e ai o negócio vai crescendo e vai. E ai quando a gente fez uma vez o Walter falou “Não, tá demais, tá muito! Vamos diminuir.” E ai a gente continuou lá né, ai a gente fez a cena, ficou ótima, mas passou um avião, ai a gente fez a cena e passou o trem, ai a gente fez a cena e caiu o cabo, ai o sol saiu, ai eu falei assim “Gera, a gente vai se matar cara, vamos segurar dentro e parar de bater um no outro, porque se não...” ai ele “Não... É... Não, chega! Mas será que vai dar certo?” “Vai, vai dar certo.”. E ai a gente, quietinho lá... Porque tem coisas que no cinema não é assim é a sua hora de entrar em cena, você ta na coxia, você tem que entrar louco, você faz uns exercícios de respiração, faz umas coisas, pula, pula corda, ai entra... Não, você entra ai rodou som, rodou câmera, “Ah espera ai que tá passando um avião.”, entendeu?

Simoni – Tem muita coisa pra entrar em jogo além do ator.

Sandra Corveloni – É, e às vezes você não tá, ninguém fala “Rodou o ator.”. Ninguém fala isso.

Simoni – Adorei essa frase...

Sandra Corveloni – Ninguém fala “Rodou o ator. O ator rodou.”. Ninguém te pergunta se você rodou. Você tá lá e de repente você vai e dá o melhor de si, “Gente, desculpa não valeu, vazou o som aqui, apareceu o *boom*.”, apareceu o *boom* e ai pronto não valeu. Ai vai de novo, ai você tá lá, rodou, rodou... E ação! E às vezes o diretor dá o “ação” e você não ouviu o rodou, rodou, rodou e você... Então você tem que ficar assim muito atento, porque se não você...

Simoni – Muito concentrado?

Sandra Corveloni – Concentrado, porque senão você come bola e tudo em volta é pra você dispersar né? Tudo. Ah, um monte de coisa, e o cabo, e o monte de gente passando, “Vem mais pra cá!” “Vai mais pra lá!” “Fica aqui, não se mexe, não sai daqui!”.

Simoni – E como é que você fecha o foco? Você fecha o foco no treinamento? Você fecha o foco na responsabilidade? Você fecha o foco na sua experiência anterior?

Sandra Corveloni – Ai eu fecho o foco no que eu tenho que fazer naquele momento ali.

Simoni – Naquela situação da cena.

Sandra Corveloni – É eu procuro sempre trabalhar com o concreto entendeu? Com o que tenho na hora. Então assim... Porque é muita coisa que ficou, no *Linha de Passe* tinha muita coisa, muita coisa decantada assim, então na hora eu podia, sei lá, se eu olhasse pro pano de prato que tá fora do lugar e tá sujo e não tá onde eu mandei e aquela pia entupida, e aquilo já me dá alguma coisa, entendeu? Não precisa ir lá sei lá onde.

Simoni – Mas ai, falando da cena com o Geraldo, você sabe quando a cena valeu? Vocês fizeram uma, “Não, tá assim, tá assim, tá assim...”... Quando acaba você sabe “Foi essa que eles vão usar.” ou eles filmaram várias e você não tem a menor ideia? Você soube qual foi?

Sandra Corveloni – A gente não filmou muitas vezes essa cena, e a melhor não foi a que foi pro filme.

Simoni – Por que você acha isso?

Sandra Corveloni – Porque a gente tinha feito uma outra antes, que tinha sido ‘assim’ a equipe inteira ficou ‘assim’ [Sandra faz feição de ‘boca aberta’] quando acabou... Mas ai alguma coisa que tava fora de foco, alguma coisa que tava não sei o que lá e a gente teve que fazer de novo, mas a gente fez três vezes. Todas as cenas desse filme a gente fez pouco.

Simoni – É? Então o treinamento e tudo isso ajudou né, pra vocês estarem prontos? Porque eu leio muito que os diretores preferem atores experientes porque isso economiza tempo, porque o cara já sabe, já chega e já faz, e que o ator muito inexperiente dá trabalho porque tem que ensaiar, tem que filmar várias vezes...

Sandra Corveloni – Não, a gente fez... Quando não fazia assim de uma, duas, de três vezes, era por problemas técnicos, mas a gente sabia o que a gente tava fazendo.

Simoni – Mas você acha que essa preparação serviu pra vocês estarem prontos pro...

Sandra Corveloni – Não, foi fundamental pra esse filme, foi fundamental, fundamental.

Simoni – Por que foi fundamental?

Sandra Corveloni – Porque a gente tinha que ter essa intimidade, era uma família, se a gente não tivesse, se eu não conhecesse esses meninos, eu não ia amá-los como eu amo entendeu? E isso não ia tá no filme.

Simoni – Você não podia fingir que você amava?

Sandra Corveloni – Ai não, não da né?

Simoni – É diferente?

Sandra Corveloni – É.

Simoni – E por que no teatro, todas as personagens que você fez, não precisavam desse laboratório. Por que no cinema você acha que foi tão importante? Você já fez uma apaixonada no teatro e você não precisou...

Sandra Corveloni – Ah, mas é porque o teatro tá lá, o teatro às vezes um gesto de longe uma coisa que você faz significa. Se eu fizer isso aqui de longe, o desenho do gesto, como você faz, a leveza o peso, o corpo inteiro tá ali aparecendo né? Não tá aqui o na sua cara, no seu olho, né?

Simoni – Então tá muito próximo.

Sandra Corveloni – Tá aqui ó!

Simoni – Então falando de olho, você comentou com a gente uma vez a cena do Kaíque voltando pra casa.

Sandra Corveloni – Ah é, nossa senhora...

Simoni – Que também é linda essa cena...

Sandra Corveloni – Muita risada foi esse dia. A equipe inteira rindo da minha cara...

Simoni – Porque é incrível, porque você tem a preocupação, tem o alívio, o teu alívio não é um “Ai, tá tudo bem vou dar um beijinho nele.” é um alívio de “Ah filho da mãe, agora posso te dar uma bronca.”...

Sandra Corveloni – É.

Simoni – Porque antes tinha uma preocupação tão grande que você “Nem quero dar bronca...”... Apareceu agora eu dou uma bronca. Tem tudo isso junto, “Eu beijo o santinho e agora vamos lá.” “Brigada, santinho agora deixe comigo.”, parece que você fala isso.

Sandra Corveloni – Brigada ele voltou, agora ele vai ver.

Simoni – E como é que foi filmar essa cena?

Sandra Corveloni – A gente ensaiou bastante essa cena no treinamento.

Simoni – Ensaiou?

Sandra Corveloni – A gente ensaiou muitas cenas no treinamento.

Simoni – As cenas específicas do roteiro?

Sandra Corveloni – As cenas de casa, as cenas assim que eram de casa... Não as cenas de ação, de movimento, isso não tinha como né? Mas as cenas de casa, as cenas minhas com os meninos, o João com a namorada, a gente ensaiou. Com texto.

Simoni – Ah, com texto?

Sandra Corveloni – Sim.

Simoni – Então vocês já tinham o texto de cor, bem antes então de começar as filmagens vocês já tinham o texto de cor. E tinha espaço pra improvisação?

Sandra Corveloni – Tinha.

Simoni – Como que era esse espaço pra improvisação?

Sandra Corveloni – Nossa a festa foi totalmente improvisada.

Simoni – Mas a festa a proposta era improvisar?

Sandra Corveloni – A gente falou “Putá merda!”. A gente riu tanto. Porque...

Simoni – Mas parece mesmo que vocês tão numa festa.

Sandra Corveloni – A Marianna Armellini [atriz que contracenou com Sandra no filme], que era minha amiga, ela é muito engraçada e ela falava umas coisas que a equipe inteira começava a rir. Ela falava “Não come esse salgadinho que é abortivo, pelo amor de Deus tá vencido! Tá vencido!”. Porque ele ficava falando “Ah eu trouxe salgadinho.” “Também essas bosta vencida que você trouxe né!”. E ela falava umas coisas assim...

Simoni – Aquilo é texto ou improvisação? Aquele momento?

Sandra Corveloni – Improvisação...

Simoni – Sim, porque não é possível isso aqui é improvisação.

Sandra Corveloni – Tudo é improvisação.

Simoni – Você com o cigarrão e falando “Eu ganhei os salgadinhos!”...

Sandra Corveloni – Tudo é improvisado, Dona Luzia que me deu o bolo, tudo improvisado...

Simoni – Por quê? Por que era pra fazer uma cena pra preparar a entrada do Vinicius. Era isso?

Sandra Corveloni – Isso. Por que assim... O que tava escrito no texto... Muitas vezes eu falava pra Dani, pra Daniela isso “Dani isso aqui não é assim.”, ai ela “Como é então?” “Eu acho que é assim.”. Gente eu morei na periferia, entendeu? Eu sei, meus pais moram na periferia. Eu sei como é ter vizinho do tipo “Fulana você tem um negócio...?” é assim! [...] É muito mais próximo, as pessoas sabem quando você tá bem, quando você não tá. Então foi tudo isso ai era improvisado. Tudo a gente mexia.

Simoni – Teve vários momentos que você falou sobre texto com a Daniela?

Sandra Corveloni – Não, eu falava assim “Ó vou mudar!...” e ai ele [Salles] “Faz ai, faz ai!”. O negócio do Sócrates, eu olhei lá e tinha um [uma foto do ex-jogador do Corinthians] Sócrates...

Simoni – Ah aquilo lá é seu né?

Sandra Corveloni – Várias coisinhas assim, sabe?

Simoni – Mas, por exemplo, nessa cena, em que você tá no bar enchendo a cara, tem o texto e ai você encaixa uma história do Sócrates ou...?

Sandra Corveloni – É assim, tinha o texto... A gente começava num mote, ai ia, “Ah tá muito comprido, vamos diminuir, então tira essa frase.”, eu falava um monte de coisa. E ai depois o Walter falava “Bom, vamos atualizar os cacos da Sandra.”, porque ele falava “E ai, o que você sugere?” e eu falava “Ai eu acho que isso aqui tem tirar, isso aqui tem que por assim, tem que por isso pra lá, isso pra cá.”. Eu dava muito ‘pitaco’ assim.

Simoni – Mas essa cena tinha um texto? Tinha um diálogo com o dono do bar?

Sandra Corveloni – Tinha, tinha. Eu falava dessa coisa do Corinthians ir pra segunda divisão, o mote era esse. E ai a gente falava como a gente achava, dava um jeito assim né?

Simoni – Ah vocês falavam... “Colocavam o texto na boca”.

Sandra Corveloni – É.

Simoni – Mas também podia colocar outras coisas.

Sandra Corveloni – Podia colocar outras coisas também, podia.

Simoni – E ai me fala da cena que o Kaíque tá voltando. Como é que foi?

Sandra Corveloni – Então, essa cena foi uma aula de cinema pra mim, porque eu tava... Foi o meu primeiro *close* na filmagem, depois no filme a cena que era última

foi primeira, né, foi tudo misturado... Na hora da montagem eu falei “Ah!” né? Não era na ordem.

Simoni – *Você não tinha ideia do que era a ordem das cenas?*

Sandra Corveloni – Ah eu tinha uma ideia, mas no começo, por exemplo, eu não sabia que eu ia tá ali no começo que é a mesma cena do fim, que é o filho nascendo, que era a Regiane, pessoal falava que era a Regiane que ia nascer.

Simoni – *Por que Regiane?*

Sandra Corveloni – O bebê, que era uma menina.

Simoni – *Ah, era uma menina...(risos)...*

Sandra Corveloni – E aí, eu tava lá dentro tal, vendo aquelas coisas na televisão, os ônibus pegando fogo, não sei que, eu andando pra lá e pra cá, e ele não chegava, ele não chegava, o cachorro latindo, madrugada mesmo. E aí, “Agora vem, agora vem pra janela. Ele tá chegando, olha ele chegando.”... E era muito difícil fazer com o [...] porque a câmera tava aqui, e eu não podia olha pra ela certo? Eu tinha que ver ele chegando, ver ele chegando, ver ele chegando, passar pela câmera sem olhar pra câmera... Falei “Ai caramba.”... E nervosa, e preocupada... e aí eu fui né, primeira vez.

Simoni – *Eu queria saber, quando vocês estavam filmando... eu fico imaginando se esse trabalho todo que vocês fizeram de preparação, de relação entre vocês, não permitiu uma captação meio documental. Sabe assim “Finge que a gente não tá aqui e a gente vai captar a Sandra e os meninos e isso vai servir pra gente”. Além de ter uma cena, uma ação, um texto, será que também houve uma preocupação e ele falou assim “Vamos deixar que aflore o conteúdo que eles trabalharam.”?*

Sandra Corveloni – Eu acho que o Walter e a Daniela tinham essa preocupação, porque até hoje, depois que eu fiz o *Linha de Passe*, tive muitas outras experiências no cinema, mas é o set mais silencioso no qual eu já trabalhei. Porque ele tinha essa preocupação, tudo ele falava baixo, ele ia até você, se ele queria alguma coisa diferente ele nunca falava “Sandra faz tal coisa!”, nunca, ele ia e falava assim “Vem cá, olhe nesse momento eu acho que a gente poderia fazer assim, o que você acha?”. Então tinha todo um silêncio, um respeito com o trabalho, e assim “Tem muita gente aqui, não precisa de você, você não precisa, fica só quem precisa, você não precisa, saiam.”, pra ficar mais...

Simoni – *Pra deixar o ator trabalhar? Mais íntimo.*

Sandra Corveloni – É.

Simoni – *E você acha que a experiência de teatro da Daniela, dela ensaiar teatro, conhecer o trabalho de teatro, dirigir e tudo mais, ajudou nas filmagens? Ela tava sempre presente?*

Sandra Corveloni – Sempre.

Simoni – *Os dois estavam sempre presentes?*

Sandra Corveloni – Sempre. Era muito difícil... Acho que eu fiz duas cenas só com a Daniela... Eu, os meninos devem ter feito também e só com o Walter, que eu me lembre, foram duas também, essa que eu acabei de contar pra vocês da tela e uma outra que o Kaíque tá dormindo e que eu fico passando a mão nele, que era bem de madrugada, acho que foi no segunda dia de filmagem essa cena. Foi muito lindo esse momento foi muito legal ficar ouvindo aquele barulhinho da câmera bem pertinho e às vezes era faz, do tipo “Chega com as compras, você sabe de onde você tá vindo?” eu falava “Lembro.” e ele falava “Então fala pra mim” “To vindo do trabalho, passei não sei aonde, fiz tal coisa.” “Então você já tomou uma cerveja?”

Então você não tá muito bem, ou seja, tá um pouquinho... Às vezes eu sumia da câmera e depois voltava e tudo bem.

Simoni – É bonita a cena em que vocês somem da câmera, você e o Geraldo na cena do tapa, é lindo, fica a câmera e aquele vazio que é o vazio do coração mesmo, “Ai que besteira que eu fiz!”.

Sandra Corveloni – É, que besteira.

Simoni – E voltar sentindo a mão...

Sandra Corveloni – Foi muito emocionante.

Simoni – É muito bonita aquela cena.

Sandra Corveloni – Foi bem emocionante fazer essa cena. Foi muito legal. E o pessoal, todo mundo... É que o cinema é muito legal, porque as pessoas, geralmente, tá todo mundo muito entrosado, todo mundo trabalhando pro filme, pra contar a história, então as pessoas vibram as pessoas ficam felizes, a não ser uma equipe muito grande, porque acaba dispersando um pouco, mas a equipe do *Linha de Passe* não era uma equipe muito grande, então tava todo mundo muito junto era muito legal, era bem emocionante.

Simoni – Você acha que era uma equipe solidária? Depois das experiências que você teve?

Sandra Corveloni – Eu acho que era uma equipe que tinha muito respeito, porque o Walter é muito firme no set.

Simoni – Ah é?

Sandra Corveloni – É, ele é muito firme. Ele entende de tudo, ele sabe tudo de câmera, de fotografia, de luz, de tudo. Acho que a pessoa que mais enchia o saco dele era eu. Porque eu ficava assim “Mas você não acha que tá faltando alguma coisa?”. A petulância da pessoa. “Você não acha que a gente tem que fazer...”, ele falava “Não, porque eu já tenho isso, já tenho aquilo, eu vou cortar aquilo...”. Ele já tinha o filme editado na cabeça dele, ele falava “Eu vou fazer isso, vou cortar aqui... E pronto já tá contada a história.”, e eu falava “Mas não sei eu acho que...” e ele falava “Vamos fazer mais uma só porque a Sandra quer.”

Simoni – Então fazia também? Bem pouco.

Sandra Corveloni – Fazia. Ele com os atores é maravilhoso, maravilhoso. Não tem o que dizer.

Simoni – Ele e a Daniela também?

Sandra Corveloni – Também. A Daniela é mais solta, o Walter eu não tenho intimidade de ligar... Você nem consegue falar com ele, você vai ligar no telefone dele...

Simoni – É, ele é uma celebridade.

Sandra Corveloni – Eu consigo falar com a assessora dele, que é a Carlota, que a gente já viajou junto. Ela já me acompanhou na França no festival, então eu posso ligar pra Carlota, “Carlota você tem tal coisa pra me dar? Eu queria uma cópia do filme você pode me dar?”. Isso eu posso fazer, mas com o Walter eu até consigo falar com ele se eu pedir pra ela pra falar com ele. Agora com a Daniela não, eu ligo no celular dela ela atende, ela fala “Fala perua.”. Outro dia ela me ligou eu tava bem nesse bando aqui, “O perua você que tem conexão com o divino fala ai pros deuses que eu quero fazer um filme lá em Minas.”, ai eu falei “Espera, eu tô no filme?” “Claro!” “Então eu vou falar. Quando você quer fazer o filme, deixa eu anotar aqui.”

Simoni – Então ela é mais acessível?

Sandra Corveloni – É.

Simoni – Mas na hora do trabalho, da direção, das indicações, os dois trabalhavam o mesmo tanto? Ou era mais o Walter...?

Sandra Corveloni- A Daniela cuidava mais... ela falava “Acho que aquele quadro não tá bom...”, ela era meio ligada na arte, tava sempre junto com o Valdy mexendo e mudando as coisas, já o Walter era mais a fotografia e o Maurinho Pinheiro Jr tudo de bom. O *sangue azul* lá em Noronha eu fiz com ele também.

Gustavo – Diretor de fotografia?

Sandra Corveloni - É.

Simoni – Só pra voltar um pouquinho e depois a gente já vai pra frente, quando você falou que você chega com as compras e você fala pro Kaíque guardar, “Guarda na cesta né?”, aquilo é do texto?

Sandra Corveloni – Eu acho que não. Acho que a gente... Esse negócio do “ver o lugar”. Então o que tem aqui? Tem um armário, tem negócio e ai depois “Não, põe no lugar né? Poe na fruteira! Vai por na mesa?”.

Simoni – É tão real aquilo, o menino quer se livrar daquilo e a mãe ainda diz “Não, ainda tem mais um serviço!”.

Sandra Corveloni – É, mas é a mesma coisa, o Orlando chega e eu falo “Orlando tira esse tênis... Mas não deixa aqui né Orlando, leva pro seu quarto.”, e ele “Ai que saco.”. É tudo igual, só muda o endereço.

Simoni - Fala um pouquinho sobre a premiação, como é que foi essa história, vocês estavam num momento de vida...

Sandra Corveloni – A premiação foi assim algo tão longe de mim.

Simoni – Quando foi pra Cannes... Como foi essa informação? “O filme vai concorrer em Cannes.”.

Sandra Corveloni – Foi uma felicidade, todo mundo ficou super feliz. O filme foi pra Cannes, aconteceu tudo que aconteceu, a premiação. Então foi tudo no mesmo ano. No começo do ano a gente ficou sabendo que o filme ia pra Cannes, o filme em maio foi pra Cannes, dia vinte e cinco de maio saiu o resultado, teve toda aquela coisa, e o filme foi lançado em agosto.

Simoni – Só em agosto. Foi tanto tempo assim?

Sandra Corveloni – É porque o filme ainda era pra ser lançado depois, essa coisa de Cannes acho que adiantou o lançamento do filme e eles tiveram que correr, e dá um trampo desgraçado pra lançar um filme. Porque sendo o Walter Salles é muita entrevista e tendo ganhado o Cannes também é muita entrevista, muita televisão, muito rádio. Nossa, é muito cansativo.

Simoni – Mas é compensador?

Sandra Corveloni – É, você vai numa capital tipo Brasília, a gente levava os rolos no avião junto com a gente, eu, Daniela, porque a gente se dividiu, o Walter foi com os meninos e eu fui com a Daniela pra outros lugares, porque lançou em lugares diferentes. A gente chegava, ia pro hotel, ia pra coletiva de imprensa, daí tinha a sessão pra imprensa, depois a coletiva da imprensa, depois saía de lá tinha mais três ou quatro entrevistas no hotel, depois ia pra rádio, depois ia almoçar, depois ia pra TV, depois voltava pro hotel tinha mais alguma entrevista por telefone, e depois tomava banho e ia pra premier, aberto para convidados e tudo mais. Dormia e no dia seguinte pegava o avião e ia pra Belo Horizonte. Fazia tudo isso. Dormia no dia seguinte ia pra... Sei lá...

Simoni – E tinha que tá linda, loira e japonesa, minimamente.

Sandra Corveloni – Você nunca tá linda loira e japonesa, você tá sempre acabada, cansada e com olheira e falando as mesmas coisas.

Simoni – Em quantas cidades você participou do lançamento?

Sandra Corveloni – Foi São Paulo, que foi uma loucura, São Paulo, Recife, Brasília, Belo Horizonte, os meninos foram pra Salvador, Fortaleza, os meninos aproveitaram

um pouco mais, acho que foi Recife, Fortaleza, teve mais um lugar e depois a gente se encontrou todo mundo no Rio, foi legal.

Simoni – E de vocês terem comentado teve algum lugar em que a recepção do filme foi mais emocionante, foi mais...

Sandra Corveloni – São Paulo.

Simoni – Foi São Paulo por que... Identificação total com a realidade daqui.

Sandra Corveloni – São Paulo foi legal, Belo Horizonte foi legal, no Rio foi bom, mas não foi “oh!”, mas o lugar mais legal, mais legal, que eu levei o filme foi no festival na Grécia, perto de Gap, relativamente, onde a gente pegava o trem o ou ônibus pra ir pra Gap, sabe uma cidade, Les Halles... A gente foi pra lá no festival e foi muito legal, porque é um festival que vai muita gente, é muito popular e as pessoas amaram o filme, ficaram felicíssimas, tinham outros cineastas lá, de outros lugares, foi divertidíssimo porque foi só eu e a Carlota que é assistente do Walter Salles, depois a gente saiu, a gente ficou num lugar incrível e a gente saiu pra jantar com os cineastas e eu falando francês daquele jeito.

Simoni – E a notícia do prêmio? Como é que foi?

Sandra Corveloni – Foi louco, eu tava louca, eu tava louca porque eu tava mal.

Simoni – Eu um momento muito difícil da sua vida.

Sandra Corveloni – Eu tava muito mal, tava muito triste e eu fui e fiquei... Foi esquisito. Foi legal, mas ao mesmo tempo foi meio “O que? Para! Não me enche!”, uma coisa meio “Eu vou ter que falar que eu realmente sou do ramo, que eu trabalhei tudo isso?”. Porque se você não é da televisão ninguém te conhece, as pessoas ficam meio assim “Quem é essa daí?” sabe? Eu cansei de falar isso “Gente não foi sorte, foi trabalho. Não foi sorte, foi trabalho. Não foi sorte, foi trabalho.”, enche o saco, você ficar falando isso, mas realmente se ninguém te conhece você não sabe.

Simoni – Por que você ouviu muita coisa do tipo “Que sorte hein?” porque ganhou um prêmio?

Sandra Corveloni – É.

Gustavo – É, também muito a ideia de que ela não tinha experiência nenhuma, eu lembro disso de você reafirmar a experiência no TAPA, eu me lembro disso.

Sandra Corveloni – É porque você tem que ficar falando que...

Gustavo – “Quem essa prêmio de Cannes? Ela não era atriz!” porque se fosse por participação em televisão você não era atriz.

Sandra Corveloni – Exatamente, você não faz televisão você não é atriz.

Simoni – Mas sem mesquinha, é surpreende não é?

Sandra Corveloni – Maravilhoso.

Simoni – Alguém que não tenha feito cinema que não tenha experiência que você teve no teatro no cinema.

Sandra Corveloni – O mais maravilhoso, quem me deu a dimensão disso foi o Gero, o Geraldo. Porque eles foram pra Cannes mas eles ficavam me ligando de lá, “Mãe a gente tá no tapete vermelho!...”. Depois que acabou o filme eu falei com o Walter, falei com a Daniela, falei com o Marcelo Torres, falei com os meninos todos...

Simoni – Antes do prêmio.

Sandra Corveloni – ... A mãe do Kaique, todos estavam lá em Cannes, “A gente tá jantando, a gente tá num iate...” e eu “Ah tá bom.”, e o Gera foi falar com a minha médica pra deixar eu ir e ela falou assim “Ela não pode ir.”

Gustavo – Isso foi antes...

Simoni – É, pra ir pro festival.

Sandra Corveloni – Antes... “Ela não pode ir.”. Ele ficou comigo no hospital, ele foi a coisa mais lindinha do mundo. Quando eles foram e, enfim, aconteceu tudo que aconteceu, ele me ligou de lá depois do filme, depois que o filme foi exibido e que eles aplaudiram oito minutos e eles todos lá na frente, imagina a sensação, ele saiu de lá e me ligou e ele tava assim “Sandrona, Sandrona você não sabe, o filme tá do caralho...!”...

Simoni – Porque eles viram o filme lá!

Sandra Corveloni – Eles viram o filme lá pela primeira vez.

Simoni – Então você não tinha visto o filme? Caramba! Você não tinha visto o filme e ele já estava no mundo e você não sabia...

Sandra Corveloni – Eu não tinha visto e não sabia o que estava lá. Ele falou assim pra mim... Eu não ficava assim olhando, hoje eu já olho, eu falo “Deixa eu ver.”.

Simoni – Não te incomoda.

Sandra Corveloni – É eu já olho e falo “Podia ter feito assim. Posso fazer de novo?”. Já acontece já.

Simoni – Já tá mais experiente.

Sandra Corveloni – Já to mais... Ele falou “Meu, você tá demais! Quando você entra o cinema suspira.”, e eu falei “Ah Gero você tá falando isso porque eu to aqui e você tá aí.”, ele falou “Não! Você não tem noção! Tá muito lindo.”. Ele me falou isso antes de tudo. Eu fique feliz. [...] Depois, no festival de Brasília, eu conheci uma jornalista que trabalhava na Áustria que estava lá e que trabalha com cinema, ela é brasileira, e ela me falou que ela foi num almoço com o júri e que o Sean Penn ficava falando “Mas aquela atriz daquele filme do Walter Salles é maravilhosa...”...

Simoni – O Sean Penn...

Sandra Corveloni – “Sean Penn que foi o seu anjo da guarda.”, porque ele era o presidente do júri.

Simoni – E como é que foi esse prêmio na tua vida, na tua carreira, o que significou isso? Deu uma levantada na tua carreira de cinema?

Sandra Corveloni – Abriu centenas de portas e janelas, centenas. Eu acho que talvez pela minha ‘jacuzisse’, porque eu sou uma pessoa meio ‘jacú’, eu não tenha aproveitado tanto quanto eu poderia pra me promover, mas...

Simoni – É da personalidade também.

Sandra Corveloni – É da personalidade, eu fiz o que eu achei que tinha que fazer. É, eu não larguei tudo aqui, as entrevistas que eu tinha que fazer, e fui fazer *Retorno ao Deserto?* [Espectáculo teatral, co-produção franco-brasileira, texto de B. M. Koltès e direção de Catherine Marnas, de 2008/10] Fui embora. O que foi maravilhoso pra mim fisicamente porque a peça me salvou, eu tava até [...] e o elenco, eles tomavam o maior cuidado comigo porque a peça era ‘punk’. Eu falava “Vocês só não batem na minha barriga, no resto...”.

Simoni – Você ainda tava se recuperando, no Retorno.

Sandra Corveloni – Tava, completamente. Eu demoro pra perceber as coisas, só depois de um tempo que eu fui perceber o que tinha acontecido. Foi muita coisa ao mesmo tempo.

Simoni – Mas não daria pra imaginar isso Sandra, é uma coisa que caiu mesmo...

Sandra Corveloni – Não, ninguém imaginava, ninguém esperava, porque o filme, eu não sou a protagonista do filme, o filme tem os cinco protagonistas, as histórias correm em paralelo.

Simoni – Mas você é a cara do filme.

Sandra Corveloni – Eu sou o elo de ligação entre eles, tudo volta pra lá, tudo volta e mesmo quando eles estão fora de casa parece que você tá ouvindo a voz, “Cuidado, não vai por aí, não vai por aí.”

Simoni – E simbolicamente você é o filme.

Sandra Corveloni – E isso pra mim é o amor que existe entre a gente. Esses meninos e essa mãe que sou eu que a gente tem até hoje.

Simoni – Que foi criado pelo trabalho de preparação.

Sandra Corveloni – Que foi criado pelo trabalho de preparação, foi fundamental.

Simoni – Esse tipo de trabalho você ainda não experimentou em outros filmes? Em outros trabalhos?

Sandra Corveloni – Eu já fiz outro... Ano passado eu fiz o filme do Sérgio Machado que teve preparação da Fátima, mas eu faço uma personagem muito à parte daquele grupo, o Lázaro Ramos que era o protagonista e os meninos da orquestra, que é uma orquestra de meninos... Não foi lançado ainda... E eu faço a diretora da escola que leva essa cara pra lá pra dar aula, então eu estou olhando muito de fora tudo, apesar de ser uma pessoa muito presente, mas então eu não tenho liberdade com eles como o Lázaro criou essa intimidade com os meninos, porque eu vi depois, quando eu fui filmar, ele fazendo aquecimento com os meninos e eu me vi também ali quando eu fiz o *Linha de Passe*, ele tava muito junto dos meninos, muito próximo, tinha muito amor entre eles, muita ligação.

Simoni – E isso só a preparação poderia ter dado.

Sandra Corveloni – É.

Simoni – E você acha que a preparação da Fátima Toledo é boa então? Porque tem muita mistificação, tem colegas nossos que...

Sandra Corveloni – Tem muita gente que nunca fez nada com ela e execra o trabalho dela.

Simoni – Pois é.

Sandra Corveloni – Agora eu acho que se o trabalho da Fátima existe, ela preencheu uma lacuna que ela conseguiu enxergar, porque é muito difícil os diretores dirigirem ator, diretor de cinema não sabe dirigir ator.

Simoni – Não sabe. Não é nem que não quer, não sabe mesmo.

Sandra Corveloni – Não, e é muito setorizado tudo aqui, se você faz teatro parece que não faz cinema, se você faz televisão você não faz teatro, você não faz cinema. Assim, ator é ator, me dirige que eu faço, o que você quer? Me fala. Me diz. Se o filme não tá claro na cabeça do diretor eu acho que dificilmente ele vai conseguir passar pro ator o que ele quer. Às vezes ele tem a história na cabeça, mas ele não sabe como dizer isso pro ator.

Simoni – Não sabe como acessar o ator.

Sandra Corveloni – Ele não conhece as ferramentas, pra falar “Ah eu acho que você tá pisando errado, eu acho que a sua respiração tá ao contrario do que deveria ser.”. Eu acho que tem que ter essa sensibilidade.

Simoni – Você acha que o preparador veio também...

Sandra Corveloni – O preparador, ele preenche uma lacuna ... às vezes o diretor tem que olhar tanta coisa também, porque cinema é muito técnico, tem um monte de coisa que ver, é o rolo, é o filme, é a luz, é o som... O diretor ele tem que reger tudo isso, é um circo, é difícil mesmo, mas ele tá olhando ali, ele tá vendo, ele tá vendo e tá dizendo “Isso não tá passando verdade, será que isso mesmo?”.

Simoni – E talvez ele pudesse falar direto com o ator se ele soubesse como acessar.

Sandra Corveloni – E às vezes o filme precisa de uma preparação física e de uma preparação vocal, física e intelectual que você tem que ir pronto pro set, você não vai conseguir fazer aquilo lá naquela hora, porque cinema você tem o prazo, você tem um mês, sei lá, cada dia você tem que fazer quatro, cinco cenas difíceis, então não dá pra ficar preparando, você tem que chegar lá pronto. Na televisão então você tem que chegar feito, tem que chegar com tudo ali.

Simoni – Você acha que eu posso ver no filme esse conceito *Linha de Passe* como sendo: manter a bola em jogo entre os jogadores do mesmo time sem perder para o adversário?

Sandra Corveloni – Total.

Simoni – É, no trabalho de preparação, na filmagem...?

Sandra Corveloni – Porque aconteceu isso, aconteceu isso mesmo. Eu acho que não só no *Linha de Passe*. É você manter a bola ali, o assunto, você não pode... O que aconteceu de muito legal no *Linha de Passe* que proporcionou isso, primeiro, o núcleo central do filme tava sempre junto, a família, e a gente só fez isso, a gente ficou cinco meses fazendo isso. Sabe quando vai acontecer isso de novo? Porque o último filme que eu fiz agora, foi em Fernando de Noronha, quem podia ficar lá ficou, mas eu já logo de cara falei “Não posso. Eu não vou ficar quarenta dias aqui.”, e realmente eu fiz uma parte do filme e as minhas cenas eram muito sozinhas, então eu fiz uma parte do filme e depois eu ficar lá sem fazer nada um tempão pra depois filmar de novo, “Eu não vou ficar aqui sem filmar.”. Então lá, naquele lugar, naquela ilha, de sete quilômetros, foi muito difícil manter esse equilíbrio entre os atores, porque numa cena estavam três, na outra cinco, na outra quatro, enquanto isso aqueles estavam passeando, depois os outros... Entendeu? E no *Linha de Passe* não, a gente ficou nesse caos aqui, andando de ônibus, de moto e a pé, tomando chuva na cabeça, acordando de madrugada, a gente ficou nesse foco do filme o tempo inteiro.

Simoni – Nos personagens...

Sandra Corveloni – Não tinha distração. É muito difícil acontecer isso, porque um ator tem trezentas mil coisas pra fazer e a gente tem que fazer isso porque a gente ganha mal pra caramba, então você tem que fazer teatro, televisão, comercial... Você não pode ficar assim “Vou estudar.” como foi no *Linha de Passe*, “Vou estudar, vou fazer isso.”. É difícil.

Simoni – Mas isso foi uma condição pra começar o filme? Vocês tinha que ter essa disponibilidade?

Sandra Corveloni – O filme deu essa condição pra gente.

Simoni – Mas quando disse “É você! Você vai ter que morar lá com os meninos.” você já sabia das condições?

Sandra Corveloni – Eu sabia que eu ia ficar focada nisso, que ia ficar mergulhada nisso, que ia fazer só isso e eles pagaram a gente pra gente fazer isso, não pagaram uma fortuna, mas pagaram.

Simoni – Então Sandra acabou, vamos só fechar falando isso, você acha que o trabalho da Fátima Toledo foi bacana?

Sandra Corveloni – Pra esse filme foi fundamental. Eu não tenho nenhuma mágoa da Fátima eu só tenho que agradecer a ela e falo sempre com ela, a gente manteve um relacionamento, fui dar aula lá no estúdio, não é pra mim, não é uma coisa que eu tenho a manha de dar, eu fui lá fiz umas oficinas, misturei com outras coisas que eu já tinha, mas eu não abraço o método da Fátima Toledo porque eu acho que eu não tenho competência pra dar aqueles exercícios, a minha formação não permite isso e eu...

Simoni – Você diz os físicos?

Sandra Corveloni – Os físicos, eu acho que é uma coisa que mexe muito com tudo da pessoa, você tem que ter uma cabeça muito boa e uma preparação pra poder falar “Vai por aqui, vai por ali. Calma, agora não é isso... Então agora vai um adolescente desavisado e descompensado lá. Às vezes a pessoa, faz muito bem pra ela eu já vi isso acontecer e às vezes faz muito mal, agora tem gente que é doida mesmo, vai pirar em qualquer lugar vai pirar no Antunes Filho, tem gente que consegue pirar até na oficina do TAPA, o Brian por exemplo pode pirar uma pessoa, se você não é uma pessoa que fala “Cala a boca Brian, cuida da sua vida” você fala “Eu não sou nada, eu não sei nada, eu vou começar do zero.”, toda vez você tem que começar do zero.

Simoni – Bem lembrado, o Brian é muito pior do que a Fátima Toledo (risos).

Sandra Corveloni – Tem gente que tem propensão a ficar louco. Agora também os exercícios, as leituras, as coisas que você faz às vezes leva a pessoa pra um caminho ruim. Então tem que...

Simoni – Tem que ser uma pessoa saudável.

Sandra Corveloni – Saudável, tem que ser saudável e a pessoa que tá lá conduzindo também tem que ser inteligente, ponderada.

Gustavo - Saber perceber o momento, o que é que tá acontecendo...

Sandra Corveloni – É, não pode ser assim, vou aplicar o exercício da Fátima Toledo e quero ver vocês estrebuchando no chão de chorar. Não é isso. Porque a Fátima trabalha com a dor, ela trabalha com a dor, só que essa dor também tem uma descoberta porque quando você vai mesmo fundo você vai tão fundo na sua dor que eu acho que você percebe a sua humanidade eu acho que as suas máscaras caem mesmo, por causa do exercício físico, por causa do desgaste, por causa desse mergulho na dor você fala “Nossa eu sou uma pessoa forte que consegue enxergar a vida como ela é e levar as coisas adiante...”, enfim você acaba se vendo. Pra mim fez bem, pra mim fez muito bem.

Entrevista 2 – Realizada em junho de 2013 com o ator Vinícius de Oliveira, que interpretou o personagem Dario.

Simoni – Vinícius, eu gostaria inicialmente que você me falasse como você chegou para o *Linha de Passe*, que experiências você já tinha como ator e que você se referenciasse um pouco na preparação que você fez pro *Central do Brasil* e qual a diferença da preparação do *Central* pra preparação pro *Linha de Passe*.

Vinícius de Oliveira – Primeiro, o convite pro *Linha de Passe* começou bem lá atrás depois que eu fiz o *Central* com o Walter e eu comecei a fazer um monte de coisa, teatro, eu fiz novelas, fiz programas educativos e no meio disso tudo mais pra frente, se não me engano, foi quando a gente tava filmando o *Abril Despedaçado* lá no Nordeste, no interiorzão, fiz uma participação, e a gente tava no restaurante comendo eu e o Walter, e ele começou a falar do *Linha de Passe*, começou a pensar no roteiro e falou que teria um personagem pra mim muito bacana que seria um jogador de futebol e naquele momento já me convidou pra fazer o filme, na verdade era uma história que se iniciava a partir do documentário do irmão dele, o João Moreira Salles, chamado *Futebol*, então o filme eu acho que surge a partir daí, desse documentário, com esse primeiro personagem, com a história desse primeiro

personagem que é um moleque que quer ser jogador de futebol, enfim, como muitos aqui no país. Ele me convidou e eu, claro, de imediato aceitei o convite e como eu sempre fui apaixonado por futebol, sempre joguei bola e jogava naquela época, eu falei “Ah Walter então vou começar uma preparação de futebol um pouco melhor do que uma pelada que eu jogo normalmente porque quando a gente chegar no dia da filmagem, enfim, tecnicamente a coisa da disciplina tática eu vou tá sabendo e vai facilitar pra gente conseguir fazer uma filmagem legal de futebol.” e ele falou “Manda ver Vini!” e eu, super feliz claro, comecei a escolinha de futebol lá no Zico no Rio.

Simoni – Você tava morando no Rio?

Vinícius de Oliveira – Eu morava no Rio. Só que a gente não esperava que o filme demorasse tanto pra sair, porque acho que de lá até ser rodado demorou uns seis anos mais ou menos, a gente imaginava, claro, que fosse demorar uns dois anos, dois anos e meio, três porque tem a história inteira de fazer o roteiro e como o Walter é muito exigente, eu acho que é por isso que ele é o diretor que é... Faz roteiro, reescreve roteiro, primeiro tratamento, segundo, até o décimo oitavo tratamento se for preciso, então isso demorou bastante e nesse período todo eu fiquei concentrado no futebol, jogando sempre e também no meu colégio, nos estudos, enfim, pra logo mais entrar numa faculdade de cinema que é o que faço hoje. Enfim, foi isso. E acabou acontecendo o *Linha de Passe* seis anos depois e...

Simoni – Você treinou durante seis anos ou...?

Vinícius de Oliveira – Fiquei jogando durante seis anos, treinando, lá na escolinha do Zico.

Simoni – Por isso que a Sandra falou que o projeto do filme, na verdade, era te vender como jogador pro Barcelona (risos).

Vinícius de Oliveira – Exatamente! Essa é a ideia, alguma coisa tinha que dar certo, então o filme ou a minha carreira de jogador. Ainda bem que o filme deu certo.

Simoni – Muito.

Vinícius de Oliveira – Mas podia ter dado como jogador também, modéstia à parte.

Simoni – Você manda bem. Aquilo que aparece é de verdade não é?

Vinícius de Oliveira – É, é de verdade pelo amor de Deus.

Simoni – É muito legal isso.

Vinícius de Oliveira – Eu fiz questão da gente filmar alguma coisa de verdade porque é difícil fazer um filme de futebol bacana que seja crível, então a gente tinha essa preocupação também.

Simoni – E você parou de treinar futebol?

Vinícius de Oliveira – Eu parei, já fiquei velho. Na verdade quando eu vim pra São Paulo pra gente começar a preparação pro *Linha de Passe*, junto com a preparação de interpretação com a Fátima Toledo eu continuava treinando futebol no juniores do Santo André, que eu joguei um tempo, e depois no juniores do Palmeiras. Então acordava cinco e meia da manhã, ia treinar com os moleques, treinava até meio dia, depois ia pra Fátima Toledo e de uma às cinco era pau com ela também.

Simoni – E na verdade você tava treinando futebol tecnicamente, mas também tava em contato com o seu personagem não é...

Vinícius de Oliveira – Total. Exatamente.

Simoni – Com os meninos que sonhavam...

Vinícius de Oliveira – Total. Total. Foi contato direto, principalmente quando eu tava aqui nas bases do Santo André e do Palmeiras porque volta e meia a gente ia participar de peneiras com os moleques que queriam entrar no time, então era o time que já tava lá treinando contra os moleques e é impressionante você ver a realidade ali de frente pra você, a vontade que os moleques têm. Mas ao mesmo

tempo que eles têm essa vontade eles não sabem o que fazer pra conseguir entrar no time, uns são realmente muito fominhas não querem tocar nunca a bola, querem jogo só pra eles quando na verdade futebol é coletivo você tem que se destacar através do coletivo e briga, e discussão, era bem barra pesada você ver assim, era bem chocante, mas foi super importante pra ajudar no personagem durante o filme.

Simoni – Essa barra pesada que você falou não tá presente no filme?

Vinícius de Oliveira – Tá pesada na questão...

Simoni – Você fala da corrupção...?

Vinícius de Oliveira – Da corrupção, tem tudo isso, tem a corrupção, tem o... O primeiro teste que o Dario aparece no filme é justamente o cara falando “Cara, você até joga bola, você é bom, mas você é muito fominha, você tem que tomar uma café de um time inteiro pra poder vir jogar, você tem que soltar mais a bola.” E era justamente isso que acontecia nas peneiras que a gente participava e tem a coisa da grana também, sem a menor dúvida, isso é nítido, é mais que claro pra todo mundo que tá o mínimo inteirado no meio futebolístico.

Simoni – Tem que rolar ‘jabá’.

Vinícius de Oliveira – Exatamente tem que rolar, não tem jeito, na verdade não é só no futebol isso todo mundo sabe, mas como a gente tá falando de futebol, rola forte, é bem complicado mesmo. E o filme mostra isso bem de perto, como é, e eu acho que é válido, é um questionamento que é pra ser feito, que é pra ser discutido, infelizmente não se discute muito, mas é.

Simoni – Então você chegou pro Linha de Passe com experiência de ator, muito diferente do que você tinha no Central?

Vinícius de Oliveira – Sem duvida nenhuma.

Simoni – Que foi sua estreia.

Vinícius de Oliveira – É, na verdade a grande diferença de preparação nos dois filmes, pelo menos pra mim, é justamente essa questão da experiência, eu tinha um pouco mais experiência do que os outros atores que estavam, não de atuação, mas de cinema...

Simoni – É, você era o experiente.

Vinícius de Oliveira – É, exatamente. E por mais que a Sandra já tivesse trinta anos de teatro, já fosse uma musa do teatro, era o primeiro filme dela, então tinha essa diferença, eu carregava um pouco desse peso comigo, de tentar ajudar os outros atores de alguma forma. De que maneira eu poderia contribuir pra que a gente conseguisse de fato formar essa família e que imprimisse no filme uma família coerente. [Esse processo era] diferente do *Central*, era ao contrário, [lá] eu chegava sem experiência nenhuma e toda a equipe os atores tiveram que me dá um colo de uma certa forma, por isso que, principalmente a Fernandona, eu sempre digo que não é que ela se rebaixou ao meu nível e que ela se igualou à mim pra que a gente pudesse contar aquela história de verdade, eu não tinha a obrigação de subir num patamar de Fernanda Montenegro, pelo contrário, ela já lá em cima ela reconheceu e teve a sabedoria de perceber que “Esse menino precisa de ajuda, então como eu posso ajudar esse menino? Não adiante eu querer ficar aqui de salto alto, falar que sou Fernanda Montenegro se não vai adiantar de nada, então eu vou me igualar a ele, a gente fica no mesmo nível, mas num nível bacana de interpretação, bacana de trabalho e a gente leva o filme como tem que ser levado.”. Então eu acho que a Fernanda no *Central* foi fundamental muito por conta disso também, além do trabalho maravilhoso dela.

Simoni – Ela participou da preparação com você?

Vinícius de Oliveira – Não, só no finalzinho é que a gente fazia os ensaios, mas durante a preparação ela não foi porque, enfim... Fernandona, né. Mas pra mim o meu primeiro contato com a Fátima, os primeiros que foram pro *Central*, foi muito duro porque a Fátima já tinha essa preparação dura, rigorosa dela, e como eu não conhecia o trabalho dela, não conhecia cinema, na verdade não conhecia nada do que eu estava fazendo ali, ela me cobrava, era muito rígida, nunca foi fácil de trabalho, nunca deu moleza pra ninguém.

Simoni – Você estava com quantos anos?

Vinícius de Oliveira – Eu tinha onze anos.

Simoni – Uma criancinha....

Vinícius de Oliveira – É eu era um moleque, imagina um moleque pentelho, marrento, invocado, tudo isso enfim, colidiu. A gente bateu de frente, eu bati muito de frente com ela, porque como eu não entendia o trabalho que ela tava fazendo eu questionava muito, muito, os exercícios, as coisas que ela me pedia, eu falava “Mas por que eu to fazendo isso? No que isso vai ajudar a minha interpretação no filme? Eu não consigo entender, eu não quero fazer!”...

Simoni – No *Central* você questionava?

Vinícius de Oliveira – No *Central* eu questionava muito. Imagina? Eu não tinha noção de nada do que tava acontecendo ali entendeu? Então de uma certa forma eu tava no meu direito de questionar aquilo, que até então eu não tava nem ligando se eu ia continuar a fazer o filme ou não, eu não sabia o que era, “To me defendendo, to defendendo o que é meu.” e tinha todo esse questionamento, toda essa briga, mas mesmo assim eu fazia os exercícios, chorava, esperneava, ela gritava, ela me dava bronca eu ia lá e fazia, fazia “p” da vida, mas fazia e sempre questionando.

Simoni – E você tava sozinho nesse treinamento?

Vinícius de Oliveira – Tava sozinho. Tava com a Fátima só e a assistente dela a Vera, mas no final deu tudo certo porque a compreensão... Durante as filmagens... Eu continuei sem entender o trabalho da Fátima durante anos, essa é a grande verdade, eu só vim compreender o trabalho dela no *Linha de Passe*, e vou até adiantar o trabalho do *Linha de Passe* pra poder fazer essa compreensão inteira. Quando a gente veio fazer o *Linha de Passe*, que o Walter falou que ia ser a Fátima Toledo, eu fiquei meio assim, mas falei “Tudo bem, já to grande, maduro, acho que a gente consegue se entender dessa vez.”, a gente conversou antes, eu e Fátima, a gente sentou, tomou um café, almoçou, ela explicou o que ia ser, que ia ser a mesma coisa e eu falei “Não, tá tudo bem Fátima, eu to aberto.”, tentando fazer ali um meio de campo bacana, e a gente começou o trabalho. Não é que foi o mesmo embate? Eu começava a discutir com ela de novo, eu comecei a questionar de novo os métodos dela, começava a fazer um monte de exercício e falava “Meu, não é possível isso, não consigo entender esse trabalho, não consigo entender.” E em contrapartida o os outros meninos e a Sandra se jogando de cabeça, se eles entendiam ou não eu não sei, você conversando com eles vão poder dizer melhor, mas eles se jogavam de cabeça, eles iam. E eu naquela dificuldade de entrar no processo, de me integrar aquilo e conseguir fazer um trabalho bacana com todo mundo, tendo muita dificuldade, até que teve um exercício que ela ficou “p” da vida comigo e me mandou embora pra casa, disse “Pega as suas coisas e vai embora! Volta daqui uma semana!”...

Simoni – Ela tem um pouco essa dinâmica também?

Vinícius de Oliveira – Tem, eu acho que é válido, na verdade foi super válido. Foi incrível. Ela falou “Vai embora e volta daqui uma semana.” eu falei “Tá bom.”, peguei minhas coisas e fui embora, na hora. Eu sempre tive personalidade forte, cabeça

dura na verdade, mas mandou eu vou, e fui embora e uma semana depois eu voltei a gente sentou pra conversar, a gente conversou, eu começava a entender alguma coisa, até que eu “Tá bom eu vou tentar me jogar de alguma forma.” e aí voltei aos exercícios, à rotina, e comecei a entrar no processo. Até que teve um exercício em grupo que era de ação e reação que a Fátima me colocou no meio eu tinha que agir com a família fazendo um carinho neles, alguma coisa afetiva e em contrapartida eles tinham que reagir me agredindo de alguma forma, ou xingando, ou podia ser físico, mas até o ponto que não machucasse, claro, sempre com muito cuidado. Foi nesse momento que, cara, acho que foi uma quebra de corrente, eu me libertei, foi quando eu fui fazer um carinho no Zé Geraldo e ele me deu um tapa, um soco aqui no rosto e não me machucou, mas foi tão impactante, tão forte, porque eu tenho uma coisa que eu não gosto de apanhar, eu não gosto de sentir dor, eu não gosto de embate com a pessoa, eu prefiro não brigar nem nada porque se isso me afeta eu viro bicho e foi o que aconteceu eu virei um monstro, eu virei um bicho eu comecei a gritar, eu queria quebrar, eu queria destruir tudo, eu fiquei louco, eu rasguei camiseta, eu quebrei cadeira, e a Fátima tirou todo mundo da sala, “Tira todo mundo, tira todo mundo.”, puxou o colchões que tinham lá, tipo tatame, e falou “Vem aqui, soca aqui, faz o que você quiser aqui.”, e eu louco socando, batendo, batendo, batendo, louco, louco, louco. Eu acho que a partir daí eu comecei a entender o trabalho dela, eu entrei na jogada e foi maravilhoso. A partir daí acho que a gente começou a formar aquela família do *Linha de Passe*. Eu comecei a entender e a refletir. Voltando ao *Central* vou falar um pouco, o trabalho dela é exatamente esse, é limpar toda essa coisa que a gente tem de postura diante do mundo, diante da vida, na verdade a gente põe uma capa, uma máscara pra poder se proteger de tudo que tá aí fora, essa é a grande verdade, e o trabalho dela é justamente esse, te limpar, te deixar leve e te deixar totalmente sensível às emoções que podem vir a qualquer momento e no *Central do Brasil* ela conseguiu fazer isso comigo, por mais que eu não tenha percebido, mas durante as cenas, quando a gente ia fazer as cenas e eram cenas de emoções, cenas difíceis, bastava começar a cena que a emoção vinha de uma maneira incontrolável e eu falava “Caramba, o que é isso?” e fazia. O Walter vinha e falava no meu ouvido “Vi eu quero um assim, um pouco mais assim...” eu falava “Claro Waltinho.” ia lá e fazia, não questionava o que ele pedia e com a Fernanda era a mesma coisa quando ela me dava apoio e a falava “Não, faz um pouquinho assim, mas desse jeito.” e eu “Claro.”, ia lá e fazia. Então eu acho que foi esse o grande aprendizado e o que me fez entender todo esse trabalho da Fátima, esse start, esse clique e aí, enfim...

Simoni – *Eu fiz uma oficina no Stúdio da Fátima, só pra entender melhor do que a gente tá falando, sou atriz também. Eu achei ótimo, adorei.*

Vinícius de Oliveira – É eu gosto.

Simoni – *Eu ouço muita gente falando, é muito polêmico, não é?*

Vinícius de Oliveira – Na verdade primeiro tem muita gente que fala e que nunca fez. Já começa por aí e é claro existem opiniões, pode ter um monte de gente que têm o direito de não gostar, não tem o menor problema, mas eu acho que primeiro você tem que ter uma avaliação fria e distante pra poder falar do trabalho dela não é o que você sofreu ali, eu falo “Eu sofri, pra mim não funcionou, mas como eu vou avaliar esse trabalho dela de uma maneira que seja distante pra que eu não fique falando mal à toa da pessoa?”, porque de fato é um trabalho que funciona, ela faz um monte de filme que dá certo, não adiante ficar questionando e metendo o pau sem ter um distanciamento do trabalho dela e conseguir avaliar. Então é isso. Eu

acho que muita gente fala do trabalho dela sem propriedade nenhuma, essa é a grande verdade.

Simoni – É eu gostei muito de fazer, me serviu muito e eu fiquei pensando que, é claro, aqueles exercícios iniciais de bioenergética, de kundalini, que levam você a um cansaço físico extremo te despem da máscara social...

Vinícius de Oliveira – Total.

Simoni – Te deixam à disposição...

Vinícius de Oliveira – É exatamente, são nesses momentos que a gente fica desarmado. Quando a gente tá muito cansado, exausto a gente não tem mais ar, a gente não pensa mais no que fazer.

Simoni – Mas você tava muito bem condicionado fisicamente, não é?

Vinícius de Oliveira – É, tava muito bem condicionado.

Simoni – Então precisou de um desgaste mais emocional no seu caso.

Vinícius de Oliveira – Nossa demais. No meu caso era mais emocional do que físico.

Simoni – Você precisou de uma experiência emocional forte pra te derrubar, pra te desarmar. Tem a ver, isso que eu estou falando?

Vinícius de Oliveira – Exato. Tem tudo a ver porque no meu caso eu não ficava cansado nos exercícios.

Simoni – É você treinava como jogador profissional.

Vinícius de Oliveira – Exatamente. Tinham exercícios que a gente tinha que mandar o outro fazer um monte de coisas, deixar o outro cansado, e me botavam pra fazer esses exercícios “Faz dez flexões, correr por aqui, corre por ali...” “Gente, não vai me cansar, isso não vai dar em nada, acabei de sair de um treino de futebol, to treinando todo dia, melhor ir por outro caminho.”. Acho que a sacada dela foi isso, foi o lado emocional e realmente me pega, enfim, tem que saber mexer ali nos pauzinhos pra poder chegar lá, mas consegue.

Simoni – Que legal. Bom, eu estou perguntando sobre seleção e treinamento e então seleção não teve, porque você foi convidado.

Vinícius de Oliveira – É, fui convidado.

Simoni – Você foi o que deu o start praticamente no elenco, mas então as suas feições físicas é que também foram o referencial pra seleção?

Vinícius de Oliveira – Exato.

Simoni – A Sandra falou também que tinha muito a coisa do olho. O cabelo crespo, o olho vivo.

Vinícius de Oliveira – Isso, exato.

Simoni – O desenho do olho, o que o olho tava dizendo.

Vinícius de Oliveira – Eu participei da seleção quando o Gera e o João [José Geraldo Rodrigues e João Baldasserini] estavam. Na verdade estavam eles dois e mais dois atores, se não me engano, e no meio da seleção eu falei “São esses dois aí.”.

Simoni – É?

Vinícius de Oliveira – É, não tem jeito.

Simoni – Como é que você sacou que eram eles?

Vinícius de Oliveira – Com o Gera eu fiz um exercício de ficar um de frente pro outro e fazer aqueles exercícios de “rá rá rá, me dá, me dá, me dá.” essa coisa, e rolou uma química muito forte e um embate muito interessante, aquela coisa de um querer invadir o outro pra se conhecer, teve uma coisa muito grande, muito no olhar, a gente ficou muito fixo um no outro, eu falei “Esse moleque tá dentro, ele pode fazer meu irmão fácil que vai rolar uma química bacana durante o processo e no filme também.” e o João também, a mesma coisa, nos exercícios, sempre que tinha que

fazer alguma coisa diferente o João ia lá e fazia alguma coisa diferente e eu falava “O moleque é esperto.”, pro motoboy, ele tem cara de motoboy, não tem jeito é malandro, tem a malandragem...

Simoni – Mandou muito bem na moto não é?

Vinícius de Oliveira – Mandou muito bem. A primeira malandragem do João nesse processo inteiro foi que perguntaram, não sei se ele vai contar isso mas já to contando, que ligaram pra ele e perguntaram “João você anda de moto?” ele falou “Claro, ando de moto, tenho carta.”, pergunta se ele andava de moto, se ele tinha carta? Nenhum dos dois e ele tirou no meio do processo.

Simoni – É meio o que a gente tem fazer pra fazer cinema. “Faço! E corro atrás”.

Vinícius de Oliveira – É exatamente, sem dúvida nenhuma, primeiro é isso.

Simoni – E com o Kaíque? Teve algum momento desse, de se identificar?

Vinícius de Oliveira – Com o Kaíque foi mais quando a gente começou a preparação, eu não participei do processo de seleção dele, foi ele com a Sandra, na verdade os dois estavam juntos...

Simoni – É acho que essa mesma experiência que você teve com o Geraldo e...

Vinícius de Oliveira – É ela teve com o Kaíque, exatamente.

Simoni – Teve um momento que ela falou “É ele, se for ele sou eu se for eu é ele.”.

Vinícius de Oliveira – Exato, mas com o Kaíque também foi muito interessante porque eu me via no Kaíque, no meio desse processo todo.

Simoni – Ah é, você falou isso [nos extras do DVD].

Vinícius de Oliveira – Porque o Kaíque era o novinho, era o pirralhinho, era o marrento da história...

Simoni – Tava com onze também...

Vinícius de Oliveira – Tava com onze também, exatamente, era o marrento da história, era igualzinho a mim: chato, pentelho, que a gente volta e meia dava uns tapa “Ó moleque, você fica esperto hein?”, dava uns tapas nele, uns cascudos e ele, mesmo assim, ‘tirava’ a gente, ficava sacaneando, então rolou essa química mesmo de irmão, foi bem bacana.

Simoni – E com a Sandra como é que foi?

Vinícius de Oliveira – Com a Sandra foi amor, foi muito amor. Não teve... Diferente do personagem do João, que durante o processo eles tinham mais embate, brigavam um pouco mais, o meu eu não conseguia levantar armas pra Sandra, eu só conseguia abrir meus braços pra poder dar um abraço nela, enfim, tá junto dela, era muito amor que tinha ali.

Simoni – Você acha que isso saiu do trabalho ou, sei lá, bateu um santo, porque a Sandra é uma querida, não tem como não gostar da Sandra.

Vinícius de Oliveira – Sem dúvida, a Sandra é incrível, não tem como mesmo, é muito difícil. Eu acho que bateu um santo, num primeiro momento bateu um santo e eu acho que ficou durante o trabalho.

Simoni – E não foi em busca disso, porque no filme o Dario e a Cleuza têm o futebol em comum, além da relação de mãe e filho são dois torcedores, são dois amantes do futebol. Será que já saber disso predispôs vocês “Ela é a mãe que vai me apoiar.”, e da parte dela “Ele é o filho que joga futebol.”, será que teve isso ou foi um santo que bateu mesmo? Você sabe identificar isso?

Vinícius de Oliveira – Eu acho que foi um santo que bateu, porque a gente não usava as coisas que estavam no roteiro pra poder fazer essa preparação, pra poder ensaiar, não usava nada.

Simoni – No começo?

Vinícius de Oliveira – No começo nem um pouco, só no finalzinho é que a gente começou a levantar as cenas. Levantar as cenas, coisa um pouquinho de interpretação, mais ou menos do jeito que o Walter queria e um pouco de movimentação. Foi mais isso quando o roteiro começou a entrar no processo, mas antes não tinha. A ideia era mesmo ‘fazer’ uma empatia, uma antipatia entre todo mundo, relação de amor e ódio nessa família, que tinha que acontecer de alguma forma. Por mais que seja uma família tem tudo isso, tudo mundo briga, todo mundo se ama, todo mundo escuta, todo mundo se ajuda, tanto que também no momento final dessa preparação a gente foi morar na casa do filme.

Simoni – É, quero ouvir [sobre] isso também.

Vinícius de Oliveira - Lá na Laranja da Bahia, a gente ficou umas duas semanas morando lá.

Simoni – Como, Laranja da Bahia, o que é isso?

Vinícius de Oliveira – Laranja da Bahia é o nome da Rua que...

Simoni – Eu nunca tinha ouvido falar da Laranja da Bahia, não é na Cidade Líder?

Vinícius de Oliveira – Então, é dentro da Cidade Líder, Laranja da Bahia é a rua que a gente chama, é aquela rua lá.

Simoni – E é exatamente aquela casinha mesmo e foi feito um trabalho de arte nela?

Vinícius de Oliveira – Exatamente, é, eles mexeram.

Simoni – E como é que foi essa coisa?

Vinícius de Oliveira – Foi ótimo. Eu continuava treinando futebol, então acordava cinco e meia da manhã, treinava e nisso a galera ficava jogando bola, ficava fazendo churrasco, ficava fazendo bagunça e foi muito gostoso. O João queimou o chuveiro a gente ficou tomando banho frio, ficava xingando ele, ficava mandando ele arrumar o chuveiro, foi uma loucura.

Simoni – Quem cozinhava?

Vinícius de Oliveira – Ah todo mundo cozinhava, todo mundo fazia uma graça, todo mundo sabia fazer um macarrão...

Simoni – Então nessa casa vocês não ficaram com a Sandra é a mãe e nós somos os filhos? Quando que apareceu essa coisa?

Vinícius de Oliveira – A gente ficou mais ou menos, a Sandra mandava, a gente tinha um pouco dessa relação ela mandava e pronto.

Simoni – Ela ficava com o dinheiro?

Vinícius de Oliveira – Exatamente, já tinha essa relação de mãe.

Simoni – Já pra estabelecer uma relação de hierarquia e de respeito.

Vinícius de Oliveira – É, exatamente, já tinha tudo isso, que foi ótimo pra gente.

Simoni – E você acha que essa convivência na casa foi essencial pro trabalho de vocês, essa convivência? Porque o trabalho da Fátima tem essa primeira parte que ela trabalha, te arrebenta pra que você vire um [...], depois tem a coisa de trabalhar as relações, o contato com o outro e depois levantar as cenas.

Vinícius de Oliveira – Isso.

Simoni – Depois que levantou as cenas é que vocês foram pra casa?

Vinícius de Oliveira – Foi. Exatamente.

Simoni – E ficaram sozinhos?

Vinícius de Oliveira – Ficamos sozinhos.

Simoni – Você acha que isso foi imprescindível pro filme?

Vinícius de Oliveira – Dá até pra falar que foi porque como a gente não teve uma história diferente dessa então dá pra falar que daquele jeito seria diferente. Então dá pra falar que indo pra casa foi imprescindível pra gente conseguir formar uma unidade dessa família e ver exatamente como cada um funcionava. Quando tava dentro de uma casa, um perto do outro, sem a Fátima, sem ninguém perto, como uma família de verdade, ali a gente estabeleceria aquela família, nem que fosse por quinze dias, mas seria a família do filme, seria a família que a gente queria que imprimisse pro espectador dentro da tela.

Simoni – E, você que tem experiência de cinema isso é importante pra mim, quando a gente vê as cenas de vocês na casa tem um gestual que assim vocês estão em casa, isso tudo você acha que foi conseguido por esse trabalho de morar lá, porque abriu a torneira, vira pega o pano, tem uma liberdade ali.

Vinícius de Oliveira – Sem dúvida, porque você se acostuma com a casa, quando você chega numa casa nova é “Ah onde tá a panela? Onde tá não que coisa?...” , você fica perdido e se você já tem essa relação é normalmente, “Ah vou pegar um copo de água.”, pego o copo aqui, conversando com você, encho aqui, continua e bebe normalmente, você anda pela casa você é dono da casa.

Simoni – E você acha que isso aconteceu na filmagem?

Vinícius de Oliveira – Eu acho que sim?

Simoni – Você tinha essa liberdade?

Vinícius de Oliveira – Eu tinha. Total. Porque a gente começou a construir também os nossos espacinhos, por mais que tivesse direção de arte, a gente ia construindo nossos espacinhos, falava “Põe assim, põe desse jeito, eu gosto mais assim, eu acho que vai ficar bacana assim pro personagem.”, então a gente teve essa liberdade também de construir os espaços ali na casa.

Simoni – Você teve uma experiência parecida no Abril Despedaçado. Você chegou a ir pra uma outra cidade, ou foi só parte do elenco? Porque no Abril Despedaçado parte do elenco foi pro interior, agora não me recordo, foi pro interior de Minas, foi pra um lugar afastado, onde era locação, pra meio do sertão, muito calor, ficaram lá um tempo não é?

Vinícius de Oliveira – É, na verdade eu não fiz isso porque a minha participação é pequena então eu chegava mais pra filmar, eu não fiz esse laboratório que eles fizeram. O meu foi mais isso.

Simoni – E me fala uma coisa especificamente uma coisa da cena do aniversário, que eu acho tão linda essa cena...

Vinícius de Oliveira – É linda essa cena...

Simoni – E você fala no DVD que... Você ajuda a gente a ler essa cena, porque o olho tá triste e o sorriso tá lá também. Como foi a preparação dessa cena? Você trouxe alguma coisa do treinamento ou no momento da filmagem a Dani e o Walter te ajudaram? Como foi o seu caminho para aquele resultado? Agora de longe assim, como é que foi a sua construção daquele resultado na tela?

Vinícius de Oliveira – Eu acho... É porque na Fátima a gente não chegou a ensaiar essa cena, não me lembro, não lembro da gente ter ensaiado, mas eu lembro que a grande motivação do personagem 'praquele' momento era o seguinte, que o Walter e a Dani falavam pro filme inteiro: o Dario tá fazendo dezoito anos, isso no meio do futebol é uma desgraça, porque você começa a entrar na maioridade, você não se vê em time nenhum, não vê que tem uma carreira pela frente, você tá 'lascado'. Então eu tinha que pensar nisso e em contrapartida tinha a coisa da mãe e dos irmãos, que de forma carinhosa prepararam uma festa surpresa pro menino [Dario], por mais que ele tivesse passando aquele momento de dificuldade o que era

importante naquele momento era a alegria do menino tá fazendo o aniversário que a mãe e os irmãos pensavam. Então eu tinha que conseguir passar isso aí, “Dá teu jeito aí, Vinícius, você não pode decepcionar sua mãe, chorando e xingando todo mundo na festa, e também não pode passar pro público que você tá feliz da vida porque não é a real. Então vai ter que ter um trabalho de olhar, se vira aí meu garoto. A gente pagou caro a Fátima Toledo, a preparação, vai na sua.”.

Simoni – Teve muitas tomadas essa cena?

Vinícius de Oliveira – Não, não teve muita não, porque é muito difícil fazer a cena, esse tipo de cena, se você fica repetindo você acaba ficando num mesmo registro que na hora não vai imprimir que é verdade. Então a gente fez, sei lá, uma ou duas vezes, e já deu certo e “Ok, tá feito.”, porque eu gosto de trabalhar muito assim é num primeiro momento que vem a emoção, eu seguro, até durante o ensaio eu seguro, seguro, e quando dá o “ação” é que eu vou lá e me joga de verdade, então nessa cena foi isso.

Simoni – E quando fala “Não valeu.” e você sente que foi muito bem? Tem que fazer.

Vinícius de Oliveira – Eu continuo segurando e falo “Não valeu? Então vamos rodar outra imediatamente.”, porque eu não posso perder esse momento, não adianta eu desarmar esperar tudo de novo e fazer, eu seguro, fico aqui na minha e falo “Vamos rodar outra então.” e a gente já roda outra imediatamente.

Simoni – E me fala, no teu jeito de trabalhar e quando tem que esperar? “Ah espera que agora tem que acertar a luz.”

Vinícius de Oliveira – Eu fico “p” da vida, quando é uma cena que é difícil, enfim, se a gente já começou a gravar suponha-se que já tá pronto, então o cara teve uma hora, quarenta minutos pra preparar e não ficou pronta é um pouco chato, às vezes me incomoda, eu dou uma reclamada, porque não tem jeito, é difícil, é difícil pra todo mundo, porque se os caras tiveram o tempo deles pra preparar, exigiram, agora eu também tenho o meu tempo que é difícil manter uma emoção assim o tempo inteiro, porque primeiro que eu to interpretando, não é a vida real que...

Simoni – Não é um botão...

Vinícius de Oliveira – É não sou um robô nem nada e não alguém que acabou de morrer de verdade que eu vou ficar chorando durante dias, é uma cena, então eu dou uma reclamadinha. Mas na maioria das vezes a galera...

Simoni – Depois de reclamar você segura a emoção, você se concentra?

Vinícius de Oliveira – É eu seguro, às vezes eu seguro, às vezes eu fico na minha.

Simoni – Ou você deixa soltar e aí vai de novo?

Vinícius de Oliveira – Dependendo da cena eu fico bem na minha, bem quieto se não eu falo “Dane-se, daqui a pouco eu retomo.” e dou um jeito de retomar. E aí vai ter que retomar, não tem jeito, fez a graça vai ter que retomar, funciona mais ou menos assim.

Simoni – O Walter e a Daniela fazem um trabalho de direção de atores o tempo todo?

Vinícius de Oliveira- O tempo inteiro, eles são incríveis.

Simoni – É? Tão muito próximos dos atores?

Vinícius de Oliveira – Tão muito próximos, muito próximos. É uma das principais características do Walter como diretor é saber dirigir bem o ator, porque a maioria dos nossos diretores não sabem, muita gente reclama disso e o Walter ele é de uma gentileza, de um carinho impressionante, trabalhar com ele é a coisa mais gostosa do mundo, porque ao mesmo tempo que ele é exigente, que eu acho isso também

incrível, ele é muito doce, muito delicado na hora que vai falar com você, ele vai falar com o ator ele fala ele...

Simoni – É um príncipe né?

Vinícius de Oliveira – Exatamente, ele fala só com o ator no ouvido do ator, ele não pega o microfone e fala “Vinícius eu quero...” ou então grita, ele vai no ator e “Vini faz um pouco mais assim, eu acho que a cena não tá legal ainda assim, tenta ir por esse caminho. Vamo lá? E vamos na sua.”, e ele deixa o ator super à vontade.

Simoni – E quanto aos diálogos? Vocês tiveram liberdade de improvisar?

Vinícius de Oliveira – Total.

Simoni – Total quer dizer o que? Tinha o texto decorado, mas...

Vinícius de Oliveira – Total liberdade, tinha o texto decorado, mas pode fazer...

Simoni – O que aparecer na frente tá valendo?

Vinícius de Oliveira – Exatamente, o que tiver.

Simoni – É? Que legal.

Vinícius de Oliveira – Tanto que teve uma cena que é total improvisada no *Linha*.

Simoni – Qual cena?

Vinícius de Oliveira – Que é uma das cenas mais legais, eu acho. É a cena que o Geraldo chega na casa...

Simoni – ...e o outro tá namorando?

Vinícius de Oliveira – Exatamente.

Simoni – É muito bom.

Vinícius de Oliveira – Ele pega a cena e faz graça, aquela cena é maravilhosa.

Simoni – E é tudo ideia deles?

Vinícius de Oliveira – É tudo ideia deles,

Simoni – Ele come um salgadinho...

Vinícius de Oliveira – Exatamente, porque tinha a cena no roteiro, tinha a base, mas tava duro ainda e o Kaique sugeriu pro Gera “Pô, Gera e se a gente...” e o Gera “Excelente Kaique!”, foi lá e fez, botou mais algumas coisas, e deu super certo. No meio do set [tinha] ‘nego’ segurando pra não rir no meio da cena.

Simoni – Como que era vocês no trabalho, quando vocês estavam juntos, todo mundo se preparava do mesmo jeito?

Vinícius de Oliveira – Sim a gente tinha um esquentado antes, fazia um pouco de “bio” antes.

Simoni – Os cinco?

Vinícius de Oliveira – Os cinco.

Simoni – Tinha alguma coisa no...

Vinícius de Oliveira – Tinha, tinha a “bio” a gente sempre fazia antes.

Simoni – “Bio”, vocês faziam “bio” sempre? Antes?

Vinícius de Oliveira – Fazia. Eu detestava, mas fazia.

Simoni – Ela não levava pra um outro lugar, não energizava demais pro cinema que tem que ter uma linguagem...?

Vinícius de Oliveira – Não, não.

Simoni – Não?

Vinícius de Oliveira – Não, porque a gente fazia a “bio” logo que chegava no set, só que a gente nunca começava a rodar logo, chegava no set, se trocava no set, fazia a “bio” e aí continuava esperando o set ficar pronto, até aí já tinha dado uma esfriada.

Simoni – Já tava numa energia pra cena.

Vinícius de Oliveira – É já tava...

Simoni – Bom queria saber um pouquinho sobre a filmagem das cenas de futebol. Como é que foi a captação dessas cenas?

Vinícius de Oliveira – O primeiro foi a gente achar times que conseguissem fazer esse futebol com a gente de uma maneira que não fosse falsa, ou seja, que não deixasse o meu personagem jogar à vontade, “Vamos jogar bola.”, tanto que todos os times que a gente procurava e pensava em trazer eu jogava um, dois dias com os caras pra gente se entender e a gente conversava e falava “É futebol mesmo, vamos pra cima, dou conta, jogo bola que nem vocês e vamos fazer o que a gente tem que fazer.”, e chegava no set eu e o Samuel, que era o outro assistente de direção chileno que é fanático por futebol, que o Walter convidou ele do *Diários de Motocicletas* pra trabalhar, a gente conversava chegava pro Waltinho “Waltinho, a gente pensou nisso, desse jeito, assim, assim, assado. Tudo bem?”, ele falava “Tudo bem, to com vocês.”, o momento futebol foi o momento que a gente começou a dirigir um pouquinho ali, e o diretor de fotografia, o Mauro Pinheiro, ele tinha uma câmera pequena e ele corria atrás da gente no campo.

Simoni – Era ele?

Vinícius de Oliveira – Era ele. Pegava uma camerazinha, uma coisa pra segurar ela embaixo e ia atrás, coitado, às vezes ele passava mal, aquele sol quente danado, ele falava “O bicho dá uma segurada aí. Pelo amor de Deus.”.

Simoni – São lindas as cenas.

Vinícius de Oliveira – São incríveis.

Simoni – E é muito difícil filmar futebol.

Vinícius de Oliveira – É muito difícil filmar futebol, primeiro porque é difícil achar alguém com nível muito bom de futebol, principalmente de ator, tem muito ator que joga bola, mas a maioria, que são escolhidos pra fazer filme de futebol, não jogam nada e fica aquela coisa esquisita, aquele drible mais ou menos que você vê que o cara deixou o outro passar e também o tipo de filmagem eu acho que as pessoas não conseguem acompanhar ainda, então a sacada do diretor de fotografia acompanhar ali no campo foi o fundamental pra isso, tá o tempo inteiro com a câmera e com a bola nos pés...

Simoni – E pras filmagens da moto também foi adaptada uma câmera na moto que também ficou fantástico.

Vinícius de Oliveira- Ficou incrível e eles passaram horas de perrengue mesmo, aquela coisa do...

Simoni – Dos caminhões fechando.

Vinícius de Oliveira – Dos caminhões fechando, nossa senhora.

Simoni – Aquilo foi de verdade?

Vinícius de Oliveira – Foi de verdade. Total. O João passou poucas e boas, o João tem história pra contar de moto. Tem, passou poucas e boas.

Simoni – E o que você achou do resultado na tela? Quando você viu aquilo na tela... Vocês viram só lá em Cannes?

Vinícius de Oliveira – Só em Cannes. Eu fiquei maravilhado com o resultado pela história que a gente tava contando, muita mais pela história do que pela coisa técnica do filme, que é uma outra coisa à parte, mas eu acho que o que a gente queria contar a gente conseguiu passar bem pro público, que é a coisa da dificuldade do seu humano, a coisa das buscas, dos objetivos de vida, como é difícil você conseguir traçar um objetivo e ir até o final, atrás dele, sem ser corrompido no meio do caminho, é muito difícil, o quão duro é você tá no meio dessa gente, você tá numa cidade grande e de uma certa forma meio perdido, sem saber o que buscar direito, então o que você busca é muito longe e eu acho que o filme consegue retratar bem isso, essa dureza, bate bem nas pessoas, todo mundo saí do filme chocado e fala “Nossa que filme pesado.”, mas é pesado e eu acho que era pra ser

pesado, pra mim é bom desse jeito porque causa uma reflexão nas pessoas, saindo do cinema e falando “Nossa, como é dura essa vida.”. Como é difícil essas coisas que as pessoas passam, essa coisa da necessidade, de você olhar pra mim, deu olhar pra outra pessoa, das pessoas se entenderem, como a gente é um estrangeiro no meio dessa massa toda que tá perto da gente, anda no meio da rua, mas ninguém olha ninguém, dá aquela olhada porque você não cego, mas enxergar o outro de verdade isso é muito difícil de acontecer. Então o filme bate muito nessa tecla, nessa dureza que é a vida, que não é nada fácil. O final do filme, que um monte de gente ainda comenta “Num teve final, o que aconteceu com essa família?”, é que a gente não mostrou uma família que aconteceu alguma coisa, não é uma história verídica, é baseado na realidade, mas não é uma coisa real que aconteceu, “O cara virou jogador de futebol, ficou famosíssimo, ganhou uma grana e ajudou a família.”, não, a gente tá contando a história de famílias que têm no mundo afora, no Brasil afora, e que a gente realmente não sabe o que acontece e não sabe o que vai acontecer amanhã. Eu costumo resumir o final do filme com uma passagem de uma poesia do Drummond que ele diz o seguinte: “Hoje é sexta feira, hoje beija, amanhã não beija, depois de amanhã é domingo e segunda feira ninguém sabe o que será.” Então o final do filme pra mim é justamente isso, ninguém sabe o dia de amanhã, ninguém sabe como vai ser a segunda feira, ninguém sabe se o Dario realmente conseguiu ser o jogador, ninguém sabe se o personagem do João, o motoboy, conseguiu se ajeitar na vida, o que aconteceu dele, o que a igreja trouxe de bem pro Zé Geraldo, pro crente, ou se o menino conseguiu achar o pai dele. Acho que a única certeza daquele momento do filme é que a mãe conseguiu ter mais um filho pra criar.

Simoni – A Regiane.

Vinícius de Oliveira – Exatamente a Regiane. Acho que essa é a única certeza. Acho que a gente consegue passar bem essa mensagem, por mais dura que seja, eu acho...

Simoni – O Walter fala muito nos depoimentos, nas entrevistas, sobre esse tema, e eu to usando isso também, esse tema da reinvenção e eu fico pensando, talvez a reinvenção individual eu entendo, será que também propõe uma periferia que tem que ser reinventada? Ou ele tá falando de um ser humano cuja vida é difícil?

Vinícius de Oliveira – Eu acho que ele fala de tudo e do país como um todo.

Simoni – Também tá falando do país.

Vinícius de Oliveira – Sem dúvida nenhuma. Aquela historia. Tem uma frase clássica, que eu não vou lembrar o nome do cara que falou, “Você tem que ser a mudança que você quer ver no mundo.”, pra você mudar o mundo primeiro você tem que se mudar, não adiante você querer mudar alguma coisa se as suas atitudes continuam parecidas com o que os outros praticavam, primeiro você se muda ou você se reinventa, você conta uma história sua a partir de uma nova ideia e ai depois quem sabe conseguir mudar o outro. Então essa é a busca dos personagens e a questão do geral, do país todo é a necessidade de ter um líder, um líder pra você seguir, essa família é carente de só tem a mãe, coitada, tem uma responsabilidade muito grande, uma família, uma família real é formada por pai, mãe e filhos e essa família carece disso, carece de uma figura masculina de pulso, não uma repressora, mas uma figura que seja um herói, alguma pessoa que você olhe e fale “Eu quero ser essa pessoa quando eu crescer.”, ou então seguir o mínimo do que ela conseguiu ser, uma referência. E essa é uma questão que falta no país, no Brasil, essa coisa da paternidade, falta, o brasileiro é carente de pai, não é carente de

político, de presidente, é de pai. Brasileiro é assim, é sentimental, trabalha, é muito do sentimento, não viveu que nem os países da Europa as guerras, tudo isso, vai mais na coisa do sensível mesmo, então no filme eu acho que mostra isso também, essa busca de ambas as partes, tanto dos personagens, a coisa da reinvenção, quanto da reinvenção de um país, de uma nova história pra ser contada, uma nova realidade.

Simoni – E nesse caso acho que o Dario ainda não se reinventou no filme, não é? Ele vai precisar se reinventar.

Vinícius de Oliveira – O Dario começa...

Simoni – Porque ele faz dezoito anos, falsifica a carteira de identidade.

Vinícius de Oliveira – É exatamente, mas não dá certo.

Simoni – Depois aceita jogar pela propina que ele sabe que ele não tem.

Vinícius de Oliveira – Que ele não tem.

Simoni – Que ele não sabe se vai dar certo.

Vinícius de Oliveira – Na verdade o Dario é mais uma questão de comprovar o valor dele, porque ele sabe que ele tem um potencial, todo mundo sabe que ele tem um potencial, então ele sabe que ele não tem a grana pra dar, se ele tivesse talvez desse, mas como ele não tem, aí é uma outra história. Não é a questão da reinvenção é a questão de você pensar nos valores, “Tenho muito mais valor no campo do que três mil reais, eu posso valer muito mais pra vocês do que esse três mil reais, então me dá uma oportunidade de jogar, deixa eu mostrar meu futebol que eu vou conseguir.”. Eu acho que é por isso que ele mente até, fala “Não, minha mãe vai levar o dinheiro, vai conseguir de algum jeito, mas deixa eu jogar esse jogo, vamo lá eu vou jogar e minha mãe vai trazer.”, tanto que tem a oportunidade e ele consegue mostrar alguma coisa.

Simoni – Porque o que vale mais ele tem, ele sabe que ele tem. Que é a competência para aquilo.

Vinícius de Oliveira – É exatamente, ele sabe que ele tem competência, exato. Ele sabe o valor dele, sabe o potencial que ele tem nos pés pra pode alavancar um time e conseqüentemente a família dele. Acho que a questão dele é mais essa briga, da competência, de mostrar o quão competente ele é.

Simoni – Eles brigam, eles se xingam, eles se batem, eles se ofendem, eu sempre vi isso, porque eu sou de família italiana, “Na família de vocês não era assim? Na minha é.”, é no tapa e “eu te amo”.

Vinícius de Oliveira – Exatamente.

Simoni – Você vê assim, uma construção pra tentar chegar na representação de uma família normal ou você acha que como resultado a família ficou muito agressiva?

Vinícius de Oliveira- Eu acho que a busca era de uma coisa mais real, bem próxima da realidade porque é justamente isso, ainda mais uma família de homens, é muito difícil lidar com homem, essa é a grande verdade, com mulher também, mas eu falo por mim, são quatro homens, três com idades muito próximas, que tão tentando batalhar coisas e tão no mesmo espaço, uma hora vai ter conflito, completamente normal, e ainda mais uma mãe com uma responsabilidade imensa de cuidar de quatro filhos, mais um que tá na barriga, os filhos olham pra ela e falam “Porra mãe, mais um filho que você põe nessa vida?”, o personagem do Geraldo fala isso “Mais um filho que você põe nessa vida sem um pai? A gente já tá ferrado nessa vida e você vem com esse filho, tá tudo complicado.”. Então são as circunstâncias da vida que acabam causando esse atrito. A própria mãe, a própria figura representativa da família que é a mãe, causou isso, de uma certa forma. [Ela] teve uma penca de

filhos, nenhum pai, e agora ela vai ter que se virar pra tentar sustentar isso de alguma forma.

Simoni – E é por isso que também ela tem um comportamento relativamente agressivo?

Vinícius de Oliveira – Sim, sem dúvida, claro. Você acha...

Simoni – Não tem como ficar sorrindo, tem que ser pai.

Vinícius de Oliveira- Exatamente. Tá aí agora a figura do pai, você acha que ela vai dar mole pra quatro marmanjos, filhos que ela pariu, por mais que, enfim, fez uma cagada de ter tanto filho, mas sustentou aqui dentro, pariu e tá sustentando e os caras estão grandes, fortes, batalhadores porque ela sustentou, então ela não pode dar moleza pros caras, “Quer me encarar? Me encara filho, pode ser dois metros, sou sua mãe e vou dá na sua cara se você vier pra cima de mim!”, não tem essa. Então é por isso que ela é assim durona. É difícil essa relação e coitada, ela não tem uma menina pra ficar pertinho dela.

Simoni – Pra mimar...

Vinícius de Oliveira – Pra mimar, exatamente, só filho brucutu. Não tem jeito.

Simoni – Mas como é que foi Cannes?

Vinícius de Oliveira – Cannes foi incrível.

Simoni – Teve uma ovação no final.

Vinícius de Oliveira – Nossa, foi lindo. Primeiro a chegada, chegar naquele tapete vermelho, naquele teatro maravilhoso, aquele cinema incrível, a recepção muito calorosa e a tensão vendo o filme, porque primeiro que a gente espera um filme na nossa cabeça e aí vê um outro, mas que pra mim foi tão quanto o que eu esperava na minha cabeça e no final as pessoas aplaudindo durante, sei lá, durante sete minutos de pé, incrível e de uma certa forma eu já tinha passado por uma experiência parecida que foi em Berlim, um puta festival e o *Central* foi aplaudido durante onze minutos.

Simoni – Você saiu de um dos maiores sucessos do cinema nacional, não é?

Vinícius de Oliveira – Exato.

Simoni – Então é difícil medir isso. Mais um sucesso.

Vinícius de Oliveira – É exatamente, e pra mim era mais curioso, bem mais legal olhar pros outros atores e ver a reação deles e ver a emoção que eles sentiam, ver nos olhos deles, porque no meu caso em Berlim eu sentia, mas eu não via, não olhava e falava “Nossa que legal isso aí que eles tão sentindo.”, eu só sentia mais na minha, eu queria olhar pro olhar pro outro e pensava “Nossa que legal.”, olhava pro Gera emocionadíssimo, a gente saindo do cinema se abraçando, gritando “Conseguimos!”, todo mundo, o Kaique, o João e pensando na Sandra que infelizmente teve um problema aqui e não pode ir e a gente só pensava nela e mandando beijo e gritando “Sandra, te amamos!”.

Simoni – Vocês ligaram pra ela logo depois?

Vinícius de Oliveira – Ligamos logo depois, “Foi um sucesso! Você tinha que tá aqui meu Deus, incrível!” e porra é Cannes, é Cannes, um puta festival.

Simoni – É a meta do cinema...

Vinícius de Oliveira – Exatamente.

Simoni – É Cannes e Berlim.

Vinícius de Oliveira – É Cannes e Berlim.

Simoni – Se pensar, são os dois festivais tops.

Vinícius de Oliveira – Exato, e foi...

Simoni – E quando saiu o prêmio pra Sandra também foi uma alegria?

Vinícius de Oliveira – Um alegria, foi muito mais que merecido, por tudo que ela passou durante a preparação que não foi nada fácil pra ela, coitada, nada fácil e logo o problema que ela teve antes de viajar que também foi duríssimo, eu acho que foi muito merecido, o trabalho dela, convenhamos, é lindo.

ENTREVISTA 3 – Realizada em julho de 2013 com o ator José Geraldo Rodrigues, que interpretou o personagem Dinho

Simoni – Você me disse que fazia EAD (Escola de Arte Dramática) quando foi fazer os testes para o filme. Você já fazia teatro antes disso?

Zé Geraldo – Ah eu lembro que desde de criancinha eu gostava de teatro. Não lembro da escola, mas lembro da apresentação. Na quinta série todos os trabalhos a gente fazia com teatro e quando eu tava no terceiro colegial abriram aula de teatro na escola eu estudava com o João Baldasserini, que fez o *Linha de Passe* também.

Simoni – É mesmo? Que coincidência.

Zé Geraldo – A gente é de Indaiatuba e a gente estudava no mesmo colégio, na mesma turma, na mesma classe e a gente entrou no grupo de teatro da escola e a gente começou a fazer teatro juntos, eu e o João e mais vários amigos, que por coincidência, vários desses amigos continuam com arte, continuam com cinema, teatro, literatura... E a gente fez a nossa primeira peça juntos, eu e o João, e fez o filme depois. Eu comecei a fazer teatro na EAD e fiz dois anos super dedicado, mas desisti e fui fazer psicologia. No final do ano falei “Preciso fazer alguma coisa diferente”. No dia seguinte eu voltei a ensaiar teatro, tinha uma amiga minha que fazia os treinamentos do Lume, umas coisas de exaustão, umas coisas assim, fui e fiquei duas semanas fazendo todos os dias uma coisa super forte, super intensa...

Simoni – Eu sei do que se trata.

Zé Geraldo – Passei essas duas semanas lá e depois de duas semanas tinha um workshop de *Feldenkrais*, que um amigo meu dava e que eu achava super legal eu achava que trazia a gente pra dentro, sensibilizava, fazia umas mudanças profundas e daí fui passar um final de semana lá em Minas Gerais, lá no Vale do Matutu, num pousada sem luz elétrica nem nada, fazendo *Feldenkrais*. Depois de duas semanas fazendo aquele negócio do Lume, de você ficar atento até a unha do mindinho, e passar pro *Feldenkrais* que é um negócio super suave, foi uma coisa assim... Me deu outro chacoalhão, foi uma série de chacoalhões e voltei pra São Paulo e sentia que o mundo girava e eu percebia. Eu tava super...

Simoni – Sensível.

Zé Geraldo – Sensível. Nessa semana foram os testes pro *Linha de Passe*. Eu fui, era pra fazer teste pro motoboy, eles davam um telefone e falava “Olha, você precisa pedir um emprego. Precisa pedir emprego pro seu patrão, precisa de mais serviço de motoboy.” eu falei “É isso? Alguém vai falar ou falo sozinho?” “Não, você fala sozinho.”. Tá bom. Eu fui e fiz...

Simoni – Foi lá no estúdio?

Zé Geraldo – Lá no estúdio da Fátima. Eu senti que fui bem. Ok. Fui viajar, não sei o que aconteceu, teve uma outra bateria de testes, mas já me passaram pra uma outra, porque acho que foi bom o teste mesmo, e me mudaram pra fazer o teste pro evangélico. Só que o *Feldenkrais* ele tem uma coisa que é assim quando você faz a lição você se sente super sensível na primeira meia hora, depois passa e você tem a sensação que você perdeu aquilo que você alcançou em termos de sensibilidade com o tempo, e eu fiquei desesperado porque eu pensei “Nossa, eu tava me

sentindo tão inteiro, íntegro, presente, pra onde foi essa sensação? Sumiu.” e eu pensava “Eu passei no teste quando eu tava com aquela sensação incrível, agora que eu to com essa sensação merda eu não vou passar.”, isso me angustiou pra caralho, fiquei “Merda, não vou passar.”. Só que esse sentimento acho que tinha a ver com o personagem, com o evangélico, esse sentimento de que perdeu alguma coisa, esse sentimento angustiado tinha muito a ver com o personagem, então acho que o sentimento que eu tava vivendo pessoalmente era o sentimento que o personagem precisava viver, então dei sorte. Fiz os testes, encontrei o João, teve uma história engraçada porque eu vi o João e pensei “Putá, que droga, o João vai fazer o teste e deve ser pro mesmo personagem porque a gente é parecido.”, eu não sabia qual era a história e conforme as situações foram rolando eu vi que eram irmãos e a gente já se conhecia fazia tempo, já era amigo de fazer teatro juntos, de sair juntos, de um dormir na casa do outro, ele tinha uma mobilete, que a gente andava em Indaiatuba de mobilete, então tinha já uma sintonia e isso ajudou, depois o Kaíque, o Vinícius... Não, eu acho que os testes na verdade foram só com os meninos, depois que a gente passou...

Simoni – Porque o Vinícius já tava definido.

Zé Geraldo – Mas ele foi acho que pra ver com quem ele sintonizava melhor dos que estavam pra fazer os testes. Depois que fecharam o elenco eles chamaram a gente e passamos, passamos, eu também tava ‘noiado’ com essa história do *Feldenkrais* ainda, então me ligaram e falaram “Você passou.” eu falei “Maravilha.”, a primeira coisa que fiz foi deitar no chão, “Vou fazer uma liçãozinha de *Feldenkrais*. Pra eu voltar e tá mais inteiro.”, virou meio que uma obsessão, enfim, chamaram a gente pra fazer uns três ensaios só pra eles conhecerem a gente, improvisado total.

Simoni – E quem eram [os atores]?

Zé Geraldo – Eu, o João, o Vinícius, o Kaique e a Sandra.

Simoni – Já eram os quatro? Mas você teve o primeiro teste que foi o celular?

Zé Geraldo – Primeiro teste foi o celular.

Simoni – Depois teve outro teste?

Zé Geraldo – Sim. O segundo foi assim, você chegava na salinha e eles falavam “Você vai dançar uma música...”... Primeiro eles davam uma bola pra gente jogar, pra ver se a gente jogava bola. Eu jogava bola, um pouquinho e tal, joguei. Segunda parte era “Agora a gente vai por uma música e você vai por todos os teus demônios pra fora, uma música *rock’n roll*, *heavy metal*, quando a gente der pause nessa música vai entrar uma música, suave, você vai olhar praquele ponto preto e vai encontrar Deus.”, tudo uma situação...

Simoni – Aqui, agora.

Zé Geraldo – Eu lembro que eu fiz a parte da música, dancei pra caramba e na hora de encontrar Deus eu comecei a cantar uma música, que era uma música que eu sempre escutava, que eu achava linda, do Gero Camilo que era assim “Não permita Deus que eu morra sem correr a terra toda, sem saber tudo que existe, não permita Deus que eu morra triste.”, daí a Monica, acho que era a Monica, “Para! De verdade!”, bem estilo da Fátima e eu olhei pro ponto e falei “Você tá comigo? Se você tá comigo eu to com você. Se você tá comigo eu to com você.”, só falei isso eu acho, não lembro se eu improvisei mais coisas e fiquei olhando, ela cortou e acho que daí rolou.

Simoni – E o próximo já foi com o elenco?

Zé Geraldo – O próximo foi com outros atores, tava eu, Zidu, o João, um outro ator que eu não lembro e um outro cara que era motoboy mesmo, que era um cara que era entregador de pizza e que era um cara figura, tinha foto dele no Orkut, naquela

época era Orkut que usava, tinha foto dele empinando a moto, fazendo várias acrobacias de moto, daí a gente fez os testes e eu não lembro muito dessa época, lembro que eu tava completamente desesperado, desesperado, a minha sensação era de desespero porque eu continuava com essa ideia, “Eu passei porque o *feldenkrais* que me deu essa sensação e agora eu não to mais me sentindo daquela forma. Não to acreditando muito...”, eu passei assim segurando pra não desistir, porque eu achava que eu não ia passar mais, mas passei e a gente se encontrou e fez um ensaio, um dois, três dias de ensaio, eu, Sandra, João, Vinícius e Kaique, improvisando as cenas que iam estar... Tipo a cena que a Sandra colocava o João pra fora de casa porque achava que ele tinha...

Simoni – Por causa da bolsa.

Zé Geraldo – Isso. A cena em que ele voltava. A cena em que ele voltava pra casa depois de ter sido posto pra fora. Várias cenas, eu só lembro dessa, mas várias.

Simoni – Situação do seu personagem específico ainda não?

Zé Geraldo – Não, eram só cenas da família inteira. Alguma coisa talvez com o preconceito do Kaique ser negro, alguma coisa assim. Então foi como eu entrei no filme. Até começarem os ensaios demorou mais ou menos um ano.

Gustavo – Mas quando vocês foram aprovados não falaram pra qual papel?

Zé Geraldo – Falaram. Eu era o evangélico e o João era o motoboy. Só que como o João parecia mais velho e ele virou evangélico nesse ano ficou essa dúvida, “Será que o mais velho vai fazer o evangélico e eu como pareço o mais novo vou ser o motoboy?”. A gente ficou com essa dúvida, eu e o João, não sei se alguém mais. Eu lembro que teve um dia que a gente foi jantar, O Walter e a Daniela convidaram todo mundo pra jantar, fui eu João, Vinícius, Sandra, Vinícius não lembro se foi acho que sim, Kaique, a mãe do Kaique também, um jantar, só pra bater papo, não tinha nada. Entregar os roteiros. Era isso. A gente foi jantar e entregaram os roteiros.

Simoni – Então vocês receberam os roteiros antes da preparação?

Zé Geraldo – Recebemos.

Simoni – Vocês leram os roteiros com diálogo tudo? Olha uma informação que eu não tinha até hoje, informação inédita.

Zé Geraldo – Eu acho que o Walter e a Daniela eles confiam muito no trabalho da Fátima, mas eles queriam dar o roteiro pra gente conhecer, e eles falaram “Não falem pra Fátima que a gente deu. Porque a gente sabe que ela não quer que dê.” A princípio eles não sabiam que não era pra dar o roteiro.

Simoni – E será que eles deram o roteiro pra vocês fazerem pesquisa?

Zé Geraldo – Pra gente fazer a pesquisa...

Gustavo – Pra entrar no universo da coisa.

Zé Geraldo – Pra gente saber pra onde o personagem vai que eu acho que é uma coisa importante. Se eu não tivesse lido o roteiro eu não saberia pra onde o Dinho vai e não... Claro que no filme, na edição mudou o roteiro não é o que tá filmado, não é. No roteiro, no meu personagem, a senhora andava, a evangélica da história do batismo, ela andava.

Simoni – E daí?

Zé Geraldo – E daí que não entrou no filme, ficava...

Simoni – Ela andava e era milagre?

Zé Geraldo – Era milagre. Porque eles fizeram uma pesquisa com documentários que nem o do irmão do Walter, do João, e daí no documentário dos evangélicos tem aquela mulher que anda, que tinha um defeito no caminhar, mas que depois do batismo ela caminha normalmente e eles botaram isso no filme, só acho que na hora que eles viram isso na tela falaram “Não colou.”, tiraram e deixaram isso em aberto.

Simoni – Mas chegaram a filmar isso?

Zé Geraldo – Filmaram. A gente filmou a minha reação, tipo olhando, não falava nada e saía caminhando como se ela tivesse andado e os evangélicos “Glória Deus!”.

Simoni – Lá naquela cena de batismo na praia? E ia mudar completamente o final porque o final é você falando “Anda”, bom...**Gustavo – Acho que eles descobriram na hora de filmar.**

Zé Geraldo – Cortaram inclusive uma fala, porque eu falava pra ela “Deus sabe o que faz Rosa, Deus sabe onde bater pra machucar anda você pode.”, eu falava assim pra ela “Anda, você pode.”, eu ia soltando a mão dela, ela ia ficando parada, estática também, parada, eu ia saindo e ela ia ficando parada na água, as pessoas olhavam de longe, gritavam “Glória Deus, Glória Deus.” e eu saía andando e ia andando. Legal também, eu gostava. Teve esse jantar que eles entregaram o roteiro e falaram “Já vão pesquisando o personagem de vocês. Vai nas igrejas...”, o João já começou a fazer auto escola, Vinícius já tava jogando futebol fazia muito tempo, o Kaique também, enfim, o Kaique é aquele talento...

Simoni – Espontâneo.

Zé Geraldo – Não tem... Não precisava falar nada pro Kaique. Eu comecei emagrecer, eu precisava emagrecer porque eu tava meio gordinho. Porque nessas de não saber se eu ia fazer o motoboy eu fui tirei carta de moto, comprei uma motinho velha e andava de moto, engordei um pouco e eu precisava emagrecer pra parecer bem magrinho. Porque era um ex drogado então precisava estar bem magrinho. Eu demorei um pouco pra fazer começar a fazer essa pesquisa do evangélico porque nessa piração, nessa piração não, na minha cabeça eu falava assim “Preciso focar mais em...”... Depois que eu li o roteiro eu gostei muito do roteiro e como eu vi que o Dinho fazia esse milagre, no final dele, o super objetivo, aonde eu precisava chegar, a cena mais difícil pra mim era falar o final e aquilo ser crível e falar de uma forma que pudesse ter um impacto praquela mulher, eu relatei isso com o negócio dos sonhos e do som da voz que nada mais é do que energia, lá a gente falava, lá na terapia dos sonhos, as pessoas falavam coisas umas pra outras que da forma como falavam a pessoa conseguia escutar ou às vezes precisava dar um chacoalhão fala mais duro pra pessoa se assustar, mas de qualquer forma era uma conexão e eu pensei “Eu preciso usar esse trabalho dos sonhos nessa fala com a Dona Rosa.” porque acho que a única coisa que eu consigo crer mais do que Deus, com seu dedo mágico fazendo milagre, é uma pessoa em conexão com a outra falando uma coisa que pra outra toca profundo e a outra fala “Ah é, eu não tenho nada, eu posso. Aquela culpa que eu senti por alguma coisa, aquilo que tava me travando de andar, que eu achava que eu não podia, eu falei posso.”, então esse era o meu super objetivo, por isso que era tão importante ler o roteiro, se eu não soubesse o que esse cara ia fazer, aonde ele precisava chegar, ia demorar mais pra eu entender quem era esse personagem, ia me deixar mais confuso, mais angustiado ainda porque o processo da Fátima já angustiante, sem saber aonde você precisa chegar seria mais difícil.

Simoni – Por que você diz que o trabalho da Fátima era angustiante?

Zé Geraldo – Eu acho que angustiante porque se você não chega no que ela quer você sai do filme.

Simoni – Ah tá, então acaba... Você tá dizendo que acaba sendo um teste também? Continua sendo um teste?

Zé Geraldo – Continua o teste e em ultima estância mesmo que você continue no filme não tendo chego onde ela queria se a cena fica ruim ela não entra no filme também e você quer mostrar o seu trabalho.

Simoni – Você fica na dependência da Fátima?

Zé Geraldo- Da Fátima, depois da cena rolar. Claro você pode fazer uma cena muito boa, teve umas cenas incríveis que não entraram porque não cabiam, não porque estavam ruins é porque não cabiam, depois da montagem, por exemplo, essa dela andando.

Simoni – Do roteiro.

Zé Geraldo – Enfim, essa era uma e outra porque eu queria mesmo estar no filme, eu queria mostrar um trabalho bom e isso, essas coisas de fazer o trabalho bom, é uma coisa que deixa você meio... E claro, o processo da Fátima é um processo que mexe com a gente pessoalmente, então é angustiante por isso.

Simoni – Você acha que o processo da Fátima... Tem uma parte do processo que é uma exaustão física imensa, a bioenergética, o kundalini, a hora que você tá derretido em suor é que ela parte pra outro lugar primeiro ela te acaba. Você acha que tem alguma ponte com o trabalho que você fez no Lume? De exaustão?

Zé Geraldo – Tem.

Simoni – Você acha que aquele estado do Lume e o estado Fátima tem a ver?

Zé Geraldo – Eu acho que é um pouquinho diferente porque a Fátima vai na bioenergética e as posturas da bioenergética. O do Lume eu acho que o foco é na expressividade, pelo menos como eu fiz, como eu pensava naquela época também, que era o que? Era você estar consciente de tudo que tá criando de imagem do seu corpo, não necessariamente de tudo que você tá sentindo emocionalmente, pra mim.

Simoni – Dessa preparação teve algum momento em que você sentiu efetivamente que tava sendo uma família ou toda preparação foi isso? Porque o que tem de mais bonito no filme no núcleo familiar é que vocês tão realmente muito à vontade, parece mesmo uma família, então foi além dos olhos parecidos, o cabelo crespo, tudo isso deve ter sido levado em conta pro teste, tem uma coisa de uma intimidade muito grande .

Zé Geraldo – Sim.

Simoni – Mas tem momentos em que a família é muito agressiva.

Zé Geraldo – Muito. A Fátima ela tem um processo de criar intimidade entre as pessoas, então ela foi participando do processo. Cada filme ela deve mudar um pouco esse método dela, mas todos os exercícios, todas as propostas que ela dá tão focadas em levar o ator a se transformar no personagem e levar as relações entre os atores a se transformarem nas relações entre as personagens. Então até o finalzinho a gente se chamava Gera, Simoni, João, Sandra, não era Dinho, isso quase nas filmagens é que a gente começou a se chamar pelos nomes.

Simoni – Ah é?

Zé Geraldo – Então a Fátima deu vários exercícios pra gente ir criando essa intimidade. O primeiro deles era mostrar uma parte do seu corpo que você não gostava. E assim foi, no primeiro dia ela confiscou os roteiros. Ela falou “Olha o Walter e a Daniela entregaram por engano.”, não sei se ela comprou a deles ou se ela também não quis dizer “Eles tão rebelde comigo.”, ela pediu os roteiros e eu já tinha feito três xerox, porque se eu perde um eu já tinha o outro. Eu falei pra ela depois...

Simoni – Você falou?

Zé Geraldo - “Fátima eu tinha outras cópias do roteiro, mas eu nunca olhei, depois que a gente começou a ensaiar em não olhei.”. A gente começou a ensaiar, a primeira parte do processo era quem sou eu, a gente mudou, nós não ensaiamos no estúdio, a gente ensaiou uma casinha na Carlos Petit que era uma casa de uma amiga da Fátima que tava pra vender, a gente usou essa casa como base pro ensaio, ficávamos super concentrados lá, todo dia eu chegava e corria meia hora, quinze minutos, o João ficava jogando futebol pra ele melhorar o futebol, depois a gente fazia bio... E daí a gente começou a fazer essas dinâmicas que iam começando a deixando mais íntimo, a gente ia vendo o que a gente gostava e não gostava no outro e falava, cada foi começando a ver onde era mais frágil, onde era mais forte, aonde a gente tava fazendo coisas que podiam ajudar e prejudicar os outros dentro do processo, então eu lembro que a gente fazia um exercício que você ficava vendado e a pessoa do meio desvendada pedindo “Olha pra mim.” e só podia tirar a venda quando a pessoa te tocasse sinceramente, e daí a Sandra foi a primeira que precisava dizer o olha pra mim e os três maiores a gente tirou a venda, com facilidade até e o Kaique não, o Kaique não tirou, e acho que o dois tiraram primeiro, eu tirei por último, e a Fátima falou “Por que você tirou a venda?” e eu falei “Porque eu fiquei com dó dela.” “Você fudeu o exercício dela porque você ter do dela não ajuda ela, não ajuda você e não ajuda o filme, porra.”, aí a gente foi entendendo qual era linguagem, qual era o caminho pra criar situações, pra tá ali. Acho que o esquema era um pouco isso. Cada um teve o seu renascimento pessoal, vou deixar pra eles contarem o deles, mas pra mim tiveram uns dois momentos que foram... Todo dia era uma catarse, todo dia chorava, todo dia saía de lá pensando “Não sei se volto amanhã, tá difícil. Puta que pariu, que medo do caramba.” e isso era meio que batendo o ferro em brasa pra gente ficar bem apontado pro filme, mas pra mim tiveram dois momentos um que a Sandra precisava que escolher entre eu o João, a gente se abria e fazia a bioenergética e era assim, a Sandra tinha que escolher entre eu ou o João, então a Sandra tava lá, eu e o João aqui, a gente olhava pra ela, não podia falar nada e ela ia escolher entre os dois pra ficar, o que ela escolhesse ficava com ela o que ela não escolhesse rua, e daí ela escolheu o João e daí eu fiquei triste pra caramba e comecei a chorar e a Fátima falou “Sabe porque ela não te escolheu?” “Eu sei, porque eu não dou colo pra ela.”, porque eu não conseguia, a Sandra as vezes queria carinho e eu não tinha como dar, acho que uma das defesas era se endurecer naquele processo e não dava, ela falou “Você não dá colo pra ela porque você não se dá colo, pede colo pra ela.”, nossa eu desmontei, eu não consegui ficar em pé, “Sandra me dá colo.”... Eu sei que eram três da tarde, era pra gente ir até cinco da tarde depois que aconteceu isso os cinco deitaram juntos e ficaram deitados juntos no chão abraçadinhos, e a Fátima falou “Por hoje tá bom, volta amanhã.”.

Simoni – Já tinha alcançado o objetivo daquele dia.

Zé Geraldo – Já tinha. Naquele dia não tinha mais o que fazer, e o outro que foi foda foi assim o Dinho precisava brigada, bater no cara do posto, e eu queria muito fazer o filme então o que falassem pra eu fazer eu fazia, então é pra bater no Vinícius? Bate no Vinícius. É pra brigar com o Kaique? É, briga. É pra brigar e pra xingar o João? Xinga. Mas tudo às vezes de um lugar ainda de subserviência, de obedecer, e a Fátima falou... Fiquei sou eu, fiz um exercício que era o próprio animal, então botava música de floresta e ia fazendo uns gestos, uma coisa pra pegar uma energia de estômago, ir se protegendo, eu vomitei nesse exercício, foi bem forte e xinguei tudo, naquela época eu tinha muito ressentimento com o meu pai, com várias coisas, a Fátima usava essas coisas...

Simoni – A Fátima usava essas coisas ou ela te indicava e você que mexia nisso, porque essa é uma grande questão pra mim.

Zé Geraldo – Boa pergunta. Ela indicava e a gente que mexia.

Simoni – Porque ela fala assim “Tantas despedidas na sua vida.” e eu que fico lembrando daquela mais dolorosa, podia ter lembrado...

Zé Geraldo – É assim mesmo, assim mesmo, ela indica e você...

Simoni – Ela fala daquele material necessário e você...

Zé Geraldo - Ela fala daquele material emocional e você vai pra onde você precisa, vai pra onde você acha que é, pra onde você precisa ir, vai pra onde você alcança ou o que você precisa resolver, ou aquilo que tá lá pedindo pra sair. Então eu acho que na hora eu pensei nisso, não lembro agora direito, mas acho que sim, pensei sim, meu pai e minha mãe claro. Óbvio, quem é os dois culpados, já dizia o Renato Russo, enfim, tava lá, vomitei e de repente ela acende a luzinha, toca outra música, o Michel que era assistente fala assim “Zé limpa o seu vômito.”, tudo bem peguei a toalhinha e limpei porque não cabia ele limpar o meu vômito, ela falou “Agora pega esses colchonetes e põe ali.”, eu já tinha visto essa brincadeira, tipo eles ficam mandando você fazer qualquer coisa e uma hora você fala “Não.”, e eu falei “É sério ou você tá zuando? É sério ou é brincadeira?”, ele falou “É sério.” eu falei “Não é, é brincadeira, eu não vou fazer.”, olhei pra Fátima, no que eu olhei pra Fátima ela levantou “Zé, tem alguma coisa que você quer me dizer aqui.” “Tem!” “Então olha no meu olho e fala.”, eu olhei pro lado pra dizer e ela “Olha no meu olho e fala.”, nossa falei “Putá fudeu.”, eu falei “Eu to ralando meu cu aqui.”, ela falou “Eu sei.”, e eu pensei em sair fora, porque eu realmente pensava em sair fora e eu não ia ter papo, na hora que eu resolvesse eu ia sair, eu não ia ficar se eu resolvesse sair eu não ia ficar eu já tinha... Enfim, acho que se eu resolvesse sair eu ia sair e não ia ter alguém que me fizesse ficar e ela falou “Eu sei.” “Eu penso em ir embora todo dia.”, ela falou “Eu sei.”, eu falei “Eu não gosto de você.” e daí ela ouviu e eu falei assim “Eu quero que se foda essa porra desse filme. Quero que se foda o Walter Salles e quero que se foda a Daniela Thomas. Eu tenho minha família, eu tenho meu irmão e minha irmã que você nem conhece.”, ela começou a sorrir porque ela queria que eu me colocasse, eu falei “Não é pra sorrir não.”, ela me deu um abraço e eu absolutamente surpreso porque eu tava xingando, ela me deu um abraço e “É isso, é isso que a gente queria, uma pessoa que fala o que quer e o que não quer e não um menino que faz tudo que os outros mandam.”, eu fiquei “Putz.”, passei uns dias perdido, sem saber quem eu era, sem saber quem eu era, porque eu acho que o fato deu ter falado.... Porque assim nos exercícios da Fátima geralmente se fala as coisas que você... “Eu amo, eu odeio, eu tenho medo”, tem um exercício que você fala “Eu amo minha mãe, eu odeio meu pai, eu tenho medo...” e a gente fazia esses exercícios sempre às vezes uns sozinhos e os outros assistindo e eu já tinha falado “Eu tenho medo de não ser a pessoa certa pra esse papel, eu tenho medo de fazer uma merda nesse filme.”, eu tinha falado, e são coisas que eu queria esconder pra ninguém desconfiar e pra ninguém dizer “Não é você, rua.”, mas esse dia pra mim foi muito além de falar as coisas que eu tinha medo, foi uma coisa assim “Se me mandarem embora, valeu a experiência, falei o que eu precisava falar.”, depois desse dia ninguém me segurava mais. Nos exercícios da Fátima de falar o que você pensa, eu falava assim “Se quiser me manda embora bota outro no meu lugar que eu quero ver quem aguenta fazer o que eu to fazendo aqui.”.

Simoni – Falou de dentro também.

Zé Geraldo - Falei de dentro e não é que ficou fácil, eu continuava focado, presente, tem muita coisa delicada, mas alguma coisa tinha acontecido ali que, eu continua com muito medo da cena não ficar boa, mas alguma coisa mudou que...

Simoni – E esse material que de algum jeito veio pra você de especial, esse material você tinha consciência de pra que ele servia pro filme? Ou depois durante as filmagens você entendeu porque você precisava daquilo?

Zé Geraldo - Tinha. Entendi. Nas filmagens eu entendi, mas nesse dia eu entendi, porque era uma coisa de mais coragem, de mais desapego, eu falava “Olha vai até aqui, daqui pra frente eu não quero. Não vou fazer tudo que me mandam.”, foi importante pra mim pessoalmente também, pro personagem também, porque o personagem ganhou, eu cresci e o personagem também e eu acho que não pra dissociar uma coisa da outra em nenhum trabalho ainda mais nesse trabalho da Fátima de muita imersão no personagem.

Simoni – Mas então isso serviu bem pra cena com o Mastropasqua, que você bate, como é que foi essa cena? O Sergio não participou do treinamento?

Zé Geraldo – Participou, a Fátima nesse filme tinha três blocos de ensaio “Quem sou eu? Quem é essa família? Quem é esse personagem?”, “quem sou eu” eram esses exercícios de mostrar a parte do corpo que você não gosta, falar o que você não gosta praquela pessoa, falar o que gosta daquela pessoa, aquele negocio da venda, esses estavam nisso, “a família” eram situações em que a gente precisava fazer coisas juntos, almoçar juntos...

Simoni – As relações.

Zé Geraldo – Almoçar juntos, enfim...

Simoni – Jogar bola...

Zé Geraldo- Jogar bola, ver televisão, aos pouquinhos a Fátima ia entrando nas cenas que...

Simoni – Do roteiro.

Zé Geraldo – Do roteiro, aos pouquinhos, e por último era o personagem e ensaiei com o pastor, o pastor depois mudou, era o Luiz Fernando Albertoni, que é um ator que faz muito teatro em empresa.

Gustavo – Eu sei quem é, conheço.

Zé Geraldo – Ele ia ser o pastor, e não sei por que acharam que não tava rolando, virou o Beto. O Sergio veio, a gente faz a bioenergética, e tem uma coisa de tá sentado, a Fátima manda ficar sentado e você vai na ação e reação, se vai dar um beijo na pessoa e a pessoa reage e morre, se vai dar um soco na pessoa, um tapa, um empurrão, a pessoa reage e tá, ação e reação e você faz o que você tiver vontade se quiser dar um abraço, se quiser xingar é assim sem superego, vai no que você sente e a gente fez isso com o Sergio, tava eu e o João e o Sergio quis me zoar com o negócio de crente, ele falou “Ah você é crente” e a Fátima falou “Não é pra zoar o personagem, zoa ele, não é pra zoar o... Você não se ele é crente ou não, enfim, tava no roteiro que ele crente, mas...”, o que eu acho que a Fátima quis dizer era assim não usa as ideias, vai no emocional, no concreto “Ah magrelo, ah...”, enfim, eu zoei ele “Ah se fudeu o vacilão.”, e a Fátima e o Michel eles riam, porque como a gente já conhecia o jogo quando chegava alguém de fora a gente estraçalhava, era um inferno com as pessoas, a gente queria carne nova pra gente... Imagino os caras do tropa de elite eu não sei como é que saíram vivos todos, imagino, enfim, Serginho ali entre nós e... Ai o Sergio falou assim “Se você falar mais alguma coisa eu vou te dar porrada.”, eu falei “Isso é papo de quem tem medo.”, ele levantou, eu levantei, mas a gente não se bateu, acho que ele me pegou assim mas não foi nada grave...

Simoni – Então o Sergio entrou no jogo?

Zé Geraldo – O Sergio entrou absolutamente.

Simoni – Porque alguns atores falam “Eu não vou fazer isso.”

Zé Geraldo – Tem, tem. O Sergio embarcou, o Beto embarcou.

Simoni – Eram todos de teatro.

Zé Geraldo – É, acho que a disponibilidade da pessoa é uma coisa da pessoa, a pessoa disponível ela é disponível, tem uma história que me inspira do John Guielgud que acho que ele foi trabalhar com o Peter Brook ele tinha uns sessenta anos, uns trinta de carreira, quarenta anos de carreira, já era velhinho e o Peter Brook naquela época tava tentando uma coisa que exigia muito esforço físico e ficava pensando “Será que o John Guielgud vai topar ou torcer o nariz?”, e ele falou que John Guielgud topar e que ele ver aquele cara, que não precisava provar mais nada pra ninguém, topar uma coisa assim que é descer da tamanca, que é fazer o que precisa fazer, um arroz com feijão, uma coisa nova, foi uma coisa que aumentou a admiração dele e dos outros atores jovens, que de repente tinham alguma “Esse daí é da velha guarda, não ser da nossa geração, do nosso *metier*, ser do teatro antigo, aquela coisa impostada.”, aumentou a admiração de todos as pessoas pelo cara, enfim, então o Sergio foi desses também, ele já embarcou, foi muito legal.

Simoni – E dessa cena da preparação pra filmagem vocês foram direto, teve a preparação e vocês foram direto pra filmagem?

Zé Geraldo – Não, essa preparação teve uma coisa assim, a gente começou a ensaiar abril e maio, então a gente fez essa cena em maio, ensaio isso em maio, foi filmar isso em julho, então em junho a gente teve alguma oficinas, em fui trabalhar em um posto, a gente foi ficar alguns dias na casa em que a gente gravou, e em julho a gente começou a gravar, filmar, então a gente fez isso só em julho, em agosto, mas daí no dia a gente de novo chegava pra filmar, fazia a bioenergética, fazia os aquecimentos, fazia o *kundalini*, dançava as músicas, depois ia pra cena, sozinhos, nós mesmos, botava o radinho, o cedezinho da Fátima, fazia, e algumas cenas a gente fazia alguns aquecimentos específicos pra cena.

Simoni – Pra cena do posto teve algum aquecimento específico com o Sergio?

Zé Geraldo – Pra cena do posto a gente ensaio no dia, a gente aqueceu no dia, mas eu lembro que foi um dia que... Então, eu usava muita coisa pessoa minha pra cena, foi uma época que eu tinha terminado com uma menina que eu gostava e ela não queria ficar comigo e eu não sei por que, aquilo me doeu também, e a cena do posto tinha essa dor e eu fiz uma vez e a Daniela falou “Tá muito racional. Muito racional. Precisa ser mais emotivo, você pode perder tudo se você perder esse emprego. Te dou dois minutinhos pra você se concentrar.”. Logo que ela falou eu já acessei uma coisa desse término de namoro que tinha a ver, que era um sentimento muito próximo e então pronto, fomos e fizemos e eu segurei a emoção um tempo e fizemos.

Simoni – Ficou bem legal essa cena, muito legal.

Zé Geraldo – Ficou bem legal. E depois a cena em seguida, que é a cena que eu saio andando e vou tomar aquela pinga foi em outro dia ainda, a gente gravou uma semana antes ou uma semana depois, não lembro mais, mas foi à mesma coisa, eu fiz a cena uma vez e a Daniela falou “Olha, não é isso, tá muito frágil, é aquele negócio do animal.”, porque a Fátima tinha gravado aquele exercício do animal, provavelmente gravou aquele negócio de falando “Quero que se foda.” e a Daniela tinha assistido as fitas dos ensaios, então a Daniela sabia o que a gente podia fazer, e a Daniela viu as fitas e sabia que essa cena era o negócio do animal e caiu a ficha “Ah tá, é isso.”, e eu fiz lá, fiz a mesma coisa, só que sem música, sozinho,

concentrado, dando socos no ar, porque a Fátima falava “Dá os socos no ar.”, um barato, morrendo de vergonha porque todo mundo, a rua parada...

Simoni – Assistindo?

Zé Geraldo – Até os caras da câmera não entendiam direito, porque as pessoas não entendem isso, ninguém entende. Uma coisa tão estranha um ator dando soco no ar antes de começar a cena, os caras da câmera não entendiam e davam risada e eu falava “Filhos da puta.”, não os diretores de fotografia, esses caras, o Walter ele tinha um rigor com a equipe impressionante, pro ator isso é maravilhoso porque a equipe inteira tem que estar pronta o ator chega pra fazer o dele e não espera, não se desgasta, se espera é lá no camarim concentrado, não espera, não se desgasta e se repetir porque alguém da equipe errou, azar da equipe, o Walter é num rigor assim...

Simoni - Pra privilegiar o espaço do ator.

Zé Geraldo – Pra privilegiar o ator.

Simoni – E você falou muito da Daniela, do retorno que ela te dava, de trabalho de ator. Era a Daniela que dava mais retorno de trabalho de ator ou o Walter também dá esse retorno? Porque a Daniela tá mais acostumada a trabalhar com teatro.

Zé Geraldo – A minha impressão é que a Daniela dava mais, o Walter ficava mais no negócio da câmera, mas o Walter também falava, às vezes um vinha e falava, o outro vinha e falava o oposto.

Simoni – Ah é? Porque eles falavam ao pé do ouvindo assim. Mais bicho, menos bicho.

Gustavo – Você vai no meio.

Zé Geraldo – Você vai uma vez de cada e perguntam “Por que você fez assim?” e você fala “Por causa de vocês.”.

Simoni – E a cena com a Sandra na cozinha que você leva o tapa?

Zé Geraldo – A cena com a Sandra a gente ensaiou lá com a Fátima, chegou no dia não cabia o jeito que a gente ensaiou com a Fátima, a gente começava a cena quase se esfaqueando, do jeito que a gente ensaiou com a Fátima, a gente se agredia, se confrontava, a Fátima tinha um negócio que você batia o pé no chão e respirava bem de frente pra pessoa e ficava olhando no olho pra trazer uma coisa de agressividade, uma conexão de agressividade dos dois. A gente fazia isso eu e a Sandra e já começava assim... Mas a gente fez uma vez e eles levaram a gente de volta pro quarto da casa, que a gente tava gravando, e disseram “Não é isso. É outra coisa, a gente tem que descobrir o que é.”.

Simoni - Quem é que falou pra vocês isso?

Zé Geraldo – A Daniela, e voltamos pra lá e fomos repetindo, repetindo muitas vezes...

Simoni – Mas ela dava indicação do que ela queria, além de falar que vocês estavam muito pilhados.

Zé Geraldo – Dava, eu não lembro exatamente o que ela falava, mas ela dava.

Simoni – Mas de qualquer forma o procedimento era ela falando, “Vamos de novo.”.

Zé Geraldo – É foi isso, “Vocês já começaram muito agressivos, não é isso, não começa tão agressivo, começa...”, e ela falava. Com a Fátima a gente aprendeu uma coisa que era filtrar o que a gente ouvia e tentar adivinhar o que a pessoa queria. Porque a Fátima se ela quer que você fique agressivo ela fala “Mostra quem você é porra.” e você reage “Vai tomar no cu filha da puta.”, ela já te provoca a reação, o Walter e a Daniela eles não tinham essa coisa, então ele falava “Eu

preciso que você fique mais agressivo.”, é diferente o modo de trabalhar e como a gente tava acostumado a trabalhar com a Fátima a gente tinha que lembrar ou, enfim, fazer essa ginástica, adivinhar o que a pessoa queria e conseguir fazer mesmo que ela tivesse dizendo uma coisa que... Sabe quando a pessoa fala, eu não sei explicar...

Simoni – Mas eu entendi.

Zé Geraldo – É uma coisa mais racional do que emocional.

Simoni – A orientação deles era mais racional e a orientação da Fátima já ia mais pro emocional?

Zé Geraldo – É, a pessoa podia falar “Preciso que você fale mais alto.”, a Fátima nunca ia falar pra você falar mais baixo ou mais alto, ela podia até falar, mas...

Simoni – Ela ia te levar...

Zé Geraldo - Exato, mas ela ia fazer assim. E foi assim e a gente foi acertando , a gente foi acertando. Nessa cena a gente foi acertando.

Gustavo – Você falou que vocês ficavam repetindo, mas não com a câmera?

Zé Geraldo – A gente fazia com a câmera sim.

Gustavo – Ah com a câmera.

Simoni – Filmando?

Zé Geraldo – Não economizava película.

Gustavo – Então todas essas experiências foram com a câmera.

Zé Geraldo – Porque vai que uma ficava boa. Porque a gente trabalhou com muito gás. A gente passou no filme em dois mil e seis, todo mundo sabia que ia fazer um filme com o Walter Salles e com a Daniela Thomas, todo mundo continuou trabalhando, mas pensando “Eu vou ter uma chance com esses caras fudas.”, então a gente já vinha numa vontade, uma ano e depois ensaiando dois meses com a Fátima e entregando tudo todo dia, a gente chegou pra filma seleção *Harlem GlobeTrotters*, modéstia à parte, mas a gente queria muito fazer o negócio, se a equipe errasse a sensação que dava é que tava desperdiçando ouro, é que você tava jogando fora um trabalho de muita dedicação de cinco caras e mais o elenco todo de muita entrega, por isso acho que o Walter defendia tanto o nosso trabalho, porque ela assistiu... Fofoca de bastidor, o filme era pra ser da Daniela só, o Walter tava lá e ele chegou só pra gravar, chegou só pro dia da filmagem, ele tava lá não sei aonde e chegou pra filmar, só que quando ele chegou pra filmar ele assistiu as cenas gravadas nos ensaios e ele falou “*God, we have a treasure here.*”, “Nós temos um tesouro aqui.”, e ele viu aquilo e falou “Esse filme me toca também.”, a proteção que ele oferecia pros atores era pra proteger todo esse investimento caríssimo, porque acho que de repente é mais barato você comprar uma película do que você pagar uma coisa dessas, porque você não paga isso, isso você não compra, isso acontece. A gente também não tinha esse poder de falar “Ah essa cena vai ficar boa pra caralho. Agora eu entro e vou ficar boa.”, não tinha, essa cena da mãe que vocês falaram eu falei “Não sei se tá boa ou ta ruim.”, porque eu não sei, porque eu, juro, eu falei “Essa cena eu não sei se tá boa ou tá ruim. Eu to fazendo aqui, to entregando aqui.”, e acho que, uma impressão que eu tenho, quanto mais você se entrega mais a sua cabeça fica doida, e quanto mais você tá presente a cabeça dá um... Acelera. Eu tenho essa impressão, é uma coisa que acontece comigo, que não sei se acontece com vocês, mas você vai começar uma peça de teatro, vai começar, você tá concentrado, você tem que tá em silêncio com você, pode tá um monte de coisa passando na sua cabeça, mas você não pode ir pra lá, é mais ou menos isso que eu quero, que eu procuro e que lá no *Linha de Passe*, lá no trabalho da Fátima, até antes, enfim, a tentar “Fica em silêncio, deixa a sua cabeça rodar.”, então assim

eu pensava “A Sandra tá muito melhor que eu nessa cena. Vão fechar a câmera na cara dela e deixar eu aqui. Esse personagem aqui não é nem um personagem, as pessoas vão me ver.”, eu tinha muito esse medo, nossa eu tinha muito esse medo, faz tempo... Acho que eu nunca falei isso, mas eu tinha muito esse medo “Eu to fazendo esse filme e as pessoas vão me ver. Vem vê Gera, vem vê gera. Não, ver o Dinho.”, porque eu tava botando tanta coisa minha, “As pessoas vão me ver. Que vergonha.”, eu pensava e então nessa cena eu lembro que a minha cabeça era assim “Eu devia ter preparado melhor esse personagem.”. Aí pensei “Não, calma lá. Foca.”, quer dizer não pensei calma lá, foca, mas pensei “O que é a única coisa que você pode fazer agora?”, e eu ficava pensando assim, eu começo a cena batendo no prato, batendo na mão e eu lembro que eu pensava alguma coisa de fé, alguma coisa repetidamente “Eu encontrei Jesus.”, alguma coisa que me motivasse, eu não sou crente, mas com a linguagem evangélica algo que me movesse e o cara do som falava assim “Silêncio.” e eu continuava batendo o dedinho na mesa, porque eu não imaginava que ele pudesse tá falando aquilo pra mim, depois eu pensei “Acho que ele tá falando pra mim.”, porque eu tava batendo o dedinho na mesa, “Mas eu não vou parar de bater, foda-se, porque agora eu entrei num fluxo, não vou...”...

Simoni – Problema deles então.

Zé Geraldo – “Eu vou continuar batendo então...”, foi isso, gravamos muitas vezes, umas tomadas pra cobrir de três ângulos diferentes, umas dezoito de cada, levei uns cinquenta e quatro tapas na cara.

Simoni – Mentira que foi tudo isso? Mentira que foi tudo isso, não acredito.

Zé Geraldo – Não, to brincando, to exagerando.

Simoni – Mas muitas tomadas?

Zé Geraldo – Muitas tomadas, e cada uma “Repete Sandra, o tapa precisa ser um pouquinho mais forte.”.

Simoni - Cheio de verdade.

Zé Geraldo – Mas assim com a concentração que a gente tava era meio *kung fu*, sabe aquela coisa, no *kung fu* você vai, mas a coisa passa. Valeu a pena.

Simoni – Imagina vou ligar de tomar tapa na cara pra ter uma bela cena daquela, é muito legal. Quando eu vejo a cena parece que tem uma coisa de uma certa arrogância dele “Eu era um perdido, agora eu sou um filho Deus, eu sou um crente, eu sou um homem digno, a senhora conseguiria se tivesse força.”, ele passa quase uma arrogância, não tem como não dar um tapa na cara mesmo, não só pelo o que ele falou, é pelo um julgamento muito arrogante. E o que você achou do filme? O que você achou do resultado. Você que achou “Talvez não fosse dar conta. Será que eu to preparado? Será que vai ser bom?”.

Zé Geraldo – Gostei, gostei pra caramba. A primeira vez que eu vi eu tava lá em Cannes, pra mim foi uma catarse porque mexeu muito comigo, esse filme, esse personagem, esse processo com a Fátima, muito. Depois eu falei “Não sei se eu quero mai ser ator.”, eu fazia psicologia, fui fazer estágio de RH, numa corretora de valores, e eu pensava “Acho que tá bom, já deu já, cansei. Vou viver uma vida...”

Gustavo – Civil.

Zé Geraldo- Exato. “Uma vida normal, adeus.”, e na minha cabeça eu falava “Vou me adaptar.”, passei dois meses, não me adaptei e falei “Não vai dar.”, mas ainda assim me ficou uma coisa na cabeça de “Foi tão bom.”, porque as circunstâncias eram tão favoráveis, não é porque “Eu sou tão bom.”, mas é porque tinham tantas circunstâncias favoráveis pro filme dar certo, um cuidado, pagaram bem, tanta coisa.

Simoni – Os profissionais que estavam dirigindo.

Zé Geraldo – Os profissionais, a dedicação de cada um, levou-se tão a sério que eu falei “Difícilmente eu vou ter outra dessa, outro presente desses.”, mas na minha cabeça eu falava “Precisa ser melhor, o próximo eu preciso fazer ainda melhor que esse filme.”, não sei se isso é uma coisa de jovem ou se sou eu que sou muito exigente, acho que sim também, mas eu ficava pensando nisso e isso me travava completamente pra publicidade, pra outros testes, e isso me travava muito. Acho que da experiência do *Linha de Passe* o que fica pra mim é essa coisa muito intensa, de muito entrega, muito entrega de todos, e um vai empurrando o outro e fica a amizade com todos.

Simoni – Ficou?

Zé Geraldo – Fica, uma intimidade com João, Vinícius, Kaíque, Sandra, Sergio...

Simoni – A mesma intimidade? Porque o João que já era amigo de...

Zé Geraldo – A mesma, porque é diferente, a gente... O João já era amigo, mas fazer uma coisa dessas, passar por um perrengue desse junto cria uma intimidade entre a galera, e abriu bastante portas. O trabalho do *Linha de Passe* ficou conhecido por bastante gente, então foi um trabalho muito positivo. Depois eu fiz o *Cara ou Coroa* que vai passar dia trinta no canal Brasil, um filme do Ugo Giorgetti, fala sobre a ditadura. Muito legal. E fiz duas participações em dois longas, um até o João fez, se chama *Na Quebrada*, vai estreiar mais pra frente e o outro chama *Confia em mim*.

Entrevista 4 - Realizada em julho de 2013 com o ator João Baldasserini, que interpretou o personagem Denis.

Simoni – João, me fala um pouco da sua experiência anterior. Como você chegou para o filme?

João Baldasserini – Eu comecei a fazer teatro porque eu era muito tímido, e quando eu comecei a fazer teatro a minha mãe foi a pessoa primeira que veio falar, porque ela viu que eu tinha interesse naquilo, percebeu que eu chegava em casa e ficava na internet pesquisando e eu ia fazer direito e tava no terceiro colegial, naquele momento tipo “O que eu vou fazer da vida?”, e ela falou “Por que você vai fazer direito? Você gosta tanto de ficar vendo, lendo coisa de teatro. Por que você não vai fazer teatro? Artes cênicas?” Eu gosto muito de falar isso, porque eu acho que é difícil ter uma mãe que apoie hoje em dia, acho que hoje em dia é até mais fácil, mas antigamente devia ser mais difícil, mas a minha foi a pessoa que... Eu falei “É verdade.”, eu prestei UNICAMP, não passei, não era um aluno dedicado...

Gustavo – Você que veio de Indaiatuba?

João Baldasserini- Sou de Indaiatuba, estudei o terceiro colegial junto com o Gera, que essa é uma coincidência master, uma coisa...

Simoni – Quando ele falou eu fiquei surpresa porque essa informação não existe em lugar nenhum.

João Baldasserini – Não existe, a gente contou pro Walter na época e ele ficou de cara também “Como assim? A gente fez teste com um monte de gente...”.

Simoni – Ele não sabia disso na época dos testes?

João Baldasserini – Não.

Simoni – Eu achei que isso...

João Baldasserini – Eu vi ele no teste, porque eu comentei “Fiz um teste pra um filme, *Linha de Passe*.”, ele falou “Também fiz.”, uma semana depois lá a gente se encontrou num outro teste e foi, foi, foi a gente foi um dia embora indo junto pro metro comentando, falando “Imagina Gera a gente sendo irmão.”... Mas quando me

minha mãe me impulsionou, me deu uma força, eu prestei UNICAMP e não passei, eu fiquei sabendo através de uma amiga do Conservatório de Tatuí, que um conservatório de música mais conhecido, e tem um curso de teatro paralelo e eu me inscrevi lá, é do governo, tem alojamento, tem toda uma estrutura, tem bolsa pros alunos...

Simoni – Você fez lá?

João Baldasserini – Fiz três anos lá. Eu entrei em dois mil e dois em Tatuí, fiquei três anos lá e foi ali que também que eu subi no palco várias vezes na escola, muita montagem, exercícios e eu ficava em Tatuí em função daquilo e de final de semana ia pra Indaiatuba e minha mãe dava um apoio mínimo pra eu ficar, mas eu sempre lá falava “Quando eu me formar eu vou pra São Paulo, porque São Paulo é a cidade, porque São Paulo...”, eu tinha essa convicção e quando eu tava me formando, que eu já tava há três anos, eu fiquei meio desesperado porque você cria um vínculo na cidade ali e chegou a hora de ir embora dali e era férias eu fui pra Indaiatuba ficar na casa da minha mãe fiquei lá e falei “No começo do ano eu decido o que eu vou fazer.”, assumi como férias aquele fim do curso, eu fiquei em Indaiatuba, começou o ano e minha mãe viu que eu não tava resolvendo nada, que eu não tava indo atrás de nada, tava ali. Eu tava ainda em Indaiatuba, vi um grupo de teatro em Indaiatuba, arranjei emprego numa loja, eu falei “Mãe to aqui, vou trabalhar numa loja, vou fazer teatro com um grupo ali.”, no dia que eu cheguei com essa notícia que eu ia trabalhar numa loja ela sentou no sofá e falou “Olha, por que você foi pra Tatuí?”, começou a falar um monte e eu falei “Mãe eu to com medo de ir pra São Paulo porque...”, nesse tempo eu descobri síndrome do pânico, um monte de coisa e sei lá, quis ficar em Indaiatuba eu acho, não que eu assumi isso, mas minhas atitudes foram pra isso e ela sentou falou, falou, falou “Vai pra São Paulo, vai morar lá, fique um tempo lá, se não der certo você volta, mas vai tentar.”, ela me convenceu e eu falei “Tá bom.” e meu pai já era separado dela, desde de criança, e ele morava aqui com a minha vó, mentira ele morava com o meu irmão a minha vó já tinha falecido, ele morava com o meu irmão e eu vim morar com ele e eu cheguei aqui, eu tinha uns amigos que se formaram em Tatuí, um ano antes e que estavam aqui em São Paulo, morando em república e tentando a vida, mas de resto eu não tinha nada, então...

Simoni – Isso era que ano?

João Baldasserini – Isso foi em dois mil e cinco.

Simoni – Você veio pra fazer o filme.

João Baldasserini – É eu cheguei em São Paulo, foi muito doido isso, porque eu cheguei eu comecei a ir na casa desses meus amigos, me inscrever numa oficina no espaço Mazzaropi, dessas oficinas de governo de interpretação, era com o Moisés Miastkowsky, ele já era...

Simoni – Tava em boas mãos...

João Baldasserini – Adoro ele. Eu já tinha feito curso com ele em Tatuí, meus amigos falaram “Vamos, vamos, vamos.”, eu falei “Vamos.”, eu fiz esse curso, comecei a fazer teatro empresarial, umas coisas assim porque amigo indicou, eu entrei em cartaz com uma peça no Satyros, não com a companhia do Satyros, com um grupo que ficou em cartaz lá. Eu fiquei um tempinho ali, o Rodolfo do Satyros me chamou um dia, ele falou “To precisando substituir um ator... Você pode?”, ele me chamou e eu falei “Maravilha.”, e era uma época que o Satyros tava com *A vida na Praça Roosevelt* e era um espetáculo que tava num momento muito bom, a praça tava num momento muito bom e eu já tava muito feliz ali, tava muito feliz ali fazendo teatro, e o espetáculo *A vida* tava num momento incrível, eu tava feliz de tá

entrando, aquela coisa, os Satyros ia pra Alemanha e talvez eu ia e eu falava “Gente, eu vou pra Alemanha com uma peça.”, e era só uma ano que eu tava aqui então aconteceu muito rápido, nisso me ligaram pro teste do *Linha*, a Maria Julia, produto de elenco, ele entrou em contato e falou “Tá difícil de te achar.”, eu fiquei “Como assim?”, nem sei quem era, não sabia de nada e ela falou “Então tá rolando um teste pra um filme do Walter Salles, você topa fazer um teste?”, eu tava no Satyros e falei “Topo.”, ela me ligou no Satyros, eu nem sei como ela me achou lá...

Simoni – Ela tava atrás de vocês especificamente?

João Baldasserini – É. Na verdade um amigo meu trabalhou no estúdio da Fátima e eu cheguei a fazer um curso de férias há alguns anos atrás antes de vir morar em São Paulo, fiz um curso de um mês lá e deixei um currículo lá, com telefone de Indaiatuba, zero dezanove, e a pessoa nunca mais me achou lá e um dia lá produzindo elenco pro filme acho que eles pegaram umas fotos alguma e tentaram ir atrás de mim não me acharam e meu amigo falou “Não, o João prestou EAD, eu conheço ele...”, enfim tentaram me achar, não me acharam, descobriram que eu tava no Satyros lá e me ligaram lá. Eu fui fazer o teste pro *Linha*, ela falou “Com aquele ator o Vinícius de Oliveira.”, eu falei “Quem?”, ela falou “O Vinícius de Oliveira, o menino do *Central do Brasil*.”, eu falava “Ah tá, acho que eu lembro, lembro.”, “Mas o filme é legal, vem fazer o teste.”.

Simoni – Você já tinha feito teste pra cinema?

João Baldasserini – Não. Nem pra publicidade.

Simoni – Você nunca tinha feito teste diante da câmera?

João Baldasserini – Não. Nada. Acho que eu tinha feito um teste pra um comercial, mas era assim nada, eu tava no teatro. Eu fui. Eu lembro que eu falei pro Rodolfo “Eu vou fazer um teste pra um filme do Walter Salles.”, o Rodolfo falou “Porra.”...

Simoni – Ele te deu uma referência do que era.

João Baldasserini – É. Porque eu não tinha noção, confesso que eu não tinha noção do tamanho que era aquilo lá. Não tinha. Eu tava vindo, era caipirão, tava vindo do interior, não era uma pessoa que via filme, que tava ligado nas coisas, não. Eu fui lá, fiz o teste, fiz o teste primeiro pro evangélico, que era o personagem do Gera.

Simoni – Você lembra qual foi o teste?

João Baldasserini – Eu lembro que a Mônica...

Simoni – Mônica Sucupira.

João Baldasserini – É. Ela falou assim... Ela me aqueceu, tem todo um processo que eu não conhecia, então ela acabou e eu tava exausto, um aquecimento bem exaustivo.

Simoni – Mas você já tinha feito um curso lá de um mês?

João Baldasserini – Eu tinha feito, é verdade, mas eu não sabia como seria um teste, eu não sabia se era um texto e ela falou “Vem, vem.”, enfim eu fiz esses exercícios, uma sequência de exercícios, eu tava bem exausto e ela falou agora você, eu não conseguia nem respirar eu tava meio agachado, ela falou “Agora você está vendo uma luz.”, no fim tipo uma luz, eu lembro que ela ia dirigindo, “E você quer alcançar essa luz.”, e eu viajando, eu falava assim “Gente, que teste mais louco.”...

Simoni – Cadê o texto?

João Baldasserini – “Cadê o texto? Eu não sei o que...” ... Ela falou “Se você quiser você fala, se você não quiser...” e eu, enfim foi bem interessante, eu gostei porque foi bem diferente do que eu imaginava, uma coisa sei lá televisão, então foi um teste diferente. Depois ela mandou eu fazer umas embaixadinhas com uma bola.

Simoni – Você jogava bola?

João Baldasserini – Mais ou menos, é que embaixadinha eu sei no joelho, eu jogo pro joelho e eu domino...

Simoni – O atleta da casa.

João Baldasserini – É. Eu sou grandão, eu dentro daquela salinha do estúdio eu quase arrebentei tudo lá, a iluminação, mas rolou e eu fui embora nem criei expectativa porque não tinha, ela não falou nada. Depois de duas semanas eles entraram em contato “João pode voltar aqui.”, eu tava barbudo no primeiro teste, “Você pode voltar aqui? Mas a gente queria saber se você pode tirar a barba, pra fazer outro teste.”, falei “Beleza.”, tirei a barba, falei com o Rodolfo e ele falou “Tira, tira, não tem problema, tira a barba.”...

Simoni – Entendendo tudo.

João Baldasserini – Ele devia saber mais do que eu. “Tira, tira barba.”. Tirei a barba, fui em outro teste, foi um teste já pro Denis, foi um teste com uma menina, fiz esse teste e uma semana depois me ligaram de novo e falaram “João você pode voltar aqui, porque a gente vai fazer teste pras meninas que são a namorada do seu personagem e a gente quer falar com você.”, falei “Vou.”. Cheguei lá eles me colocaram numa salinha lá e falaram “O Walter falou pra você não cortar o cabelo.”, falei “É?”, “É. A gente queria ver pra você assinar um pré-contrato porque ele gostou de você, a gente não pode falar que já fechou, mas...”, e eu não sabia, eu falei “Beleza.”, e aí “Você um cafezinho?”, já era outro tratamento.

Simoni – Já era ator.

João Baldasserini - Eu chegava lá pra fazer os outros testes e já falavam “Ah o João, dá um cafezinho aí.”, era outra coisa. Eu fui sentindo a coisa rolar e nesse meio desses testes teve um workshop de cinco dias pra definir mesmo então chamaram acho que uns cinco atores, que era pra definir os meninos, uns cinco, seis.

Simoni – Que eram pra fazer os irmãos?

João Baldasserini – Pra fazer os irmãos, dos seis iam sair os três e a gente ficou durante quatro dias convivendo, o Vinícius já tava nesse workshop, o Gera, eu, mais uns dois meninos, a gente ficou ali um tempo, a Sandra também...

Simoni – Já tava todo mundo, Kaique?

João Baldasserini – Já só que o Kaique não fez com a gente, o Kaique só fez depois. O Kaique fez com a Sandra eu acho. Mas eu fiz com o Gera e com Vini e mais uns dois pra decidir os irmãos mais velhos. A gente ficou e nisso os Satyros ia pra Alemanha, eu ia, naquele tempo eu já sabia que eu ia viajar e eu falei pra produção do filme, do estúdio, eu falei “To indo pra uma peça. Eu posso viajar? Não posso?.”, não sabia, “Não João, pode ir. A gente te manda uma resposta nesse tempo que você tiver lá.”, porque eu ia ficar uns quinze dias e a resposta ia sair logo na viagem, eu fui, fiz esse workshop que foi um processo da Fátima, aquele monte de exercício, você conhece? Fez?

Simoni – Eu fiz uma oficina pra entender o que era. E o que você achou? Você se sentia bem fazendo esses trabalhos?

João Baldasserini – Eu gostei. Confesso que no começo, nesses testes, eu ainda tava meio perdido, eu não sabia se aquilo era certo, se era errado, você chega lá com a ideia de que você tem que fazer o certo, de que você tem que acertar e o que é acertar? Pra ela não existe isso, então isso me confundia a cabeça de como funcionava aquele método dela, então eu fiquei meio atrapalhado, mas eu fiz.

Simoni – E durante esse trabalho?

João Baldasserini – Ali eu tive a sensação de que eu queria fazer tudo, eu queria acertar em tudo, eu não sabia que eu podia dizer “não” pra alguma coisa, que eu pude dizer “não” pro que eu tava sentindo, respeitar o que eu tava sentindo de

verdade, eu achava que eu tinha de fazer tudo, eu achava que tinha que ser cem por cento em tudo, que eu tinha que... Enfim era uma coisa de ator querendo ganhar o negócio.

Simoni – E como que você descobriu que não precisava ser?

João Baldasserini – Eu descobri no método, já na preparação.

Simoni – Depois que você já tinha sido escalado?

João Baldasserini – Quando eu já tinha sido selecionado.

Simoni – Ah legal.

João Baldasserini – Então quando a gente passou por esse processo. Na Alemanha eu recebi a notícia, foi incrível, foi incrível, nossa...

Simoni – Que época boa.

João Baldasserini – Eu falava “Gente eu to na Alemanha e descobri que vou fazer um filme.”. Eu tive com voltar antes, voltei sozinho da Alemanha, porque o Walter queria reunir a família e eu acabei a temporada lá, o pessoal ia pra França, voltei antes. Nisso eu cheguei no dia seguinte, com o Walter, a gente já foi lá na Fátima a família toda, o Walter tava junto, a gente fez uns exercícios e o Walter comentou que teve um problema de plágio do roteiro que ele ia ter que reescrever que ia ficar parado um tempo e que dali cinco ou seis meses ia voltar. Eu falei “Beleza.”, daí comi todas as unhas dos dedos, fiquei sem...

Simoni – A Sandra falou que você vivia com o dedo na boca.

João Baldasserini – É. Ansioso pra cacete, mas fazendo teatro, esperando e quando entraram em contato no fim do ano, acho que era começo do ano já, fevereiro, enfim, eles falaram “O produtor tá indo levar o roteiro aí.”, “Vamos buscar lá no hotel”, eu fui no hotel o cara entregou um livrão, nunca tinha lido um roteiro de cinema... Nossa tem uma história incrível, o cara entregou um negócio desse tamanho eu falei “Nossa.”, eu não aguentei nem chegar em casa, parei num café, parei na rua, num café, comecei a folhear assim, eu sabia que eu o Denis, daí eu li “Denis, vinte e poucos anos, de moto descendo a Rebouças...”. Nossa eu arrepiei, cheguei em casa li. O produtor na hora que ele entregou o roteiro ele falou “O Walter vai ligar daqui uma semana pra saber o que vocês acharam do roteiro, ele falou pra dar um toque pra vocês, ele vai dar uma ligada pra vocês.”, eu falei “O cara vai me ligar? O que eu vou falar?”, eu não sabia, porque eu tinha tido contato com ele lá nesse workshop de finalização dos atores, quando ele reuniu a família, mas eu não tinha intimidade, o cara ia ligar no meu celular. Ele falou “O cara vai ligar.”, eu falei “Beleza”, eu cheguei em casa e eu li o roteiro umas três vezes...

Simoni – Pra ter o que falar?

João Baldasserini – Eu falava “Gente que filme louco.”, eu imaginava que um filme tinha que ter aquela coisa, eu imaginava uma ação, uma curva dramática, e o *Linha* eu pirei, eu fiquei doidão, eu falava “Vou ler de novo, vou ler de novo, vou ler de novo.” Li umas duas vezes o roteiro e falei “Legal...”. Fiquei esperando ele ligar, deu uma semana o cara não ligou, falei “Nossa o cara não vai ligar?”, e eu com aquilo na cabeça que ele ligar pra saber o que eu achei do roteiro. Deu umas três semanas, eu tinha ido numa festa no domingo, essas coisas...

Simoni – Tava virado.

João Baldasserini – Dormi tipo sete da manhã, tipo muito louco, daí ele...

Simoni – Ele te liga na segunda?

João Baldasserini – Na segunda às oito da manhã, assim uma hora e meia depois que eu tinha deitado, tudo que eu vou te contar agora foi meu pai que disse porque eu não sabia, diz meu pai que tocou o telefone umas oito da manhã e eu namorava na época e eu, enfim, peguei o celular atendi, meu pai “O filho, o celular. Tá

tocando”, eu entendi “Oi amor.”, eu tava dormindo não lembro, o Walter começou a falar “Oi João é o Walter Salles.”, eu falava “Quem?”, “É o Walter Salles.”, “Quem?”, eu não conseguia ouvir, “Quem? Quem?”, eu lembro que eu fiquei falando “quem” porque ele insistiu tanto em falar o nome dele pra mim no telefone e quando eu ouvi Walter Salles eu falei “Quem tá zoando? Fala aí quem tá falando?”, eu tava muito assim, ele falou “Não João,” e começou a rir, “É o Walter Salles”, daí eu pulei, grudei na cama e falei “Walter?” e na hora que eu vi a situação que eu tava, eu “Desculpa.”, “Perdi o papel” já pensei, eu “Desculpa...”, ele “Não João, desculpa eu de ligar essa hora é que meu filho acordou e eu tava aqui e fiquei de ligar.”, eu falei “Não imagina.”, enfim eu falei com ele, a gente conversou, ele falou “O Bráulio escreveu, ajudou a escrever o personagem...”...

Simoni – Ele é uma pessoa muito agradável...

João Baldasserini – Muito.

Simoni – Vou voltar um pouquinho, nessa primeira reunião eles já falaram sobre o que? Eles já falaram como ia ser o processo? O que ia ser?

João Baldasserini – No workshop que ele reuniu a família?

Simoni – É nessa primeira reunião da família. Eles já comentaram alguma coisa sobre o processo?

João Baldasserini – Não ele só quis reunir, deu umas situações, propôs umas situações, na época que teve aquela história dos...

Simoni – Dos ônibus incendiados?

João Baldasserini – Dos ônibus, do PCC, aquele segunda feira lá a Fátima propôs uns exercícios, pra ele ver a gente ali, mas não falaram nada de como ia ser. A Fátima, no dia que a gente começou o processo com ela, ela falou “Vocês estão aqui, mas vocês tem que saber que se a coisa não acontecer vocês podem sair daqui e isso pode acabar.”, tipo ela cortou, ela não deixava a gente tipo...

Simoni – Tranquilo.

João Baldasserini – Não, não, não. A gente tinha sempre esse alerta que a gente podia sair a qualquer hora do filme se não desse certo, mas nesse encontro com o Walter eles não falaram nada, ninguém...

Simoni – Nem ele nem a Daniela?

João Baldasserini – Não, eles comentaram falaram “Legal, a gente chegou em vocês.”

Simoni – Sobre a seleção?

João Baldasserini – Sobre a seleção, mas como ia ser o processo, nem o Walter sabia eu acho desse processo da Fátima, eu acho que recebia as fitas que a Fátima ia gravando durante o processo ele ia vendo e tal e ela falava “Vou mandar o material pro Walter.”, e o Walter assistia esse material e durante esse processo de preparação que foram de dois meses e meio ele foi umas duas vezes.

Simoni – Lá no estúdio?

João Baldasserini – É ele foi uma vez, depois ele foi mais perto da filmagem quando ia começar, pra assistir as cenas do filme, ele chegou a ir pra assistir, mas a Fátima sempre mandava esses vídeos pra eles, ela comentava.

Simoni – Então eles não chegaram a falar sobre os personagens com vocês pessoalmente era sempre via Fátima.

João Baldasserini - Não, a Fátima que veio falar. O Walter nesse dia que a gente conversou no telefone ele comentou, “O que você achou do personagem?”, falei “Gostei muito, interessante, muito legal.”, mas assim muito pouco, o processo com ela foi mais esse processo de... E no set claro depois o Walter ia na direção dele ele falava... Não que o processo... Porque a gente a gente tinha uma coisa com a

Fátima e quando a gente ia pro set às vezes não era o que a Fátima dirigiu, ele queria uma outra coisa, sei lá um outro e na hora a gente tinha que na hora mudar ou seguir o caminho que ele tava falando.

Simoni – Mas te atrapalhava tá com um conteúdo diferente do que ele queria?

João Baldasserini – Não. Acho que porque ela deixou a gente num lugar muito vivo do tipo pronto, “Vocês tão aí, se vocês tiverem que fazer isso vocês vão fazer, se ele falar pra fazer isso, vocês vão fazer.”.

Simoni – O que quer dizer com isso? “Tava vivo, pronto.”?

João Baldasserini – Então o processo é muito doido, é muito... A bioenergética que é o método dela, que é o exercício físico, a exaustão, os chacras, tudo que ela trabalhou ali durante esse processo, a gente chegava às dez da manhã e saía às cinco da tarde e a gente passava por duas bioenergéticas por dia, o kundalini que é um exercício famosíssimo dela, no início eu não sentia nada, tipo “O que é isso?”, eu já sabia, mas eu na sentia resultado e depois de um mês fazendo duas vezes por dia, nossa eu começava a fazer eu ficava excitado, sozinho, eu não precisava estar com ninguém, de tanto eu começava a ficar excitado, eu falava “Gente o que é isso?”, e eu gosto de fazer uma comparação do método o que foi pra mim é como aqueles filmes de luta que o cara se exila lá no alto da montanha pra nadar, correr, lutar e ele fica lá e tem aquele clipezinho e o cara tá pronto, eu acho que o processo dela pra mim foi muito isso, teve um dia que ela passou um exercício que foi muito isso e era um mantra que você projetava o futuro, fazia o movimento de parar, de passar, e era uma música e era aquilo, você ia pensando e falando e é aquilo reverberando, mas o método dela quando a gente começou eu tive muito dificuldade em entrar mesmo e teve um exercício muito específico que me fez entender o método dela e perceber, foi um dia que a gente já tava mais ou menos há uma semana, duas semanas ali ensaiando todo dia, e ela passou um exercício que ela colocava numa roda as pessoas uma de frente pra outra e falava “Fala três coisas que você gosta na Sandra, três coisas que você não gosta na Sandra.”, e o trabalho dela era em cima dessa sinceridade mesmo, então você não tinha que inventar nada. Então depois dessas duas semanas eu já tinha entendido então eu falei, a Sandra também quando ela foi falar de mim ela falou “Não gosto de você porque você deixa as pessoas abusarem de você aqui, fazerem o que quiserem com você, você não se respeita, eu não gosto disso em você, eu não gosto de você porque você...”, e ela começou a falar umas coisas e eu olhava assim, porque antes desse exercício tinha acontecido um outro exercício que tinha um cara e a Fátima falou “Ele vai fazer o que ele quiser com você e você tem que aguentar até você não suportar mais e quando você não aguentar você manda ele parar. Que ele vai fazer.”, eu falei “Beleza” e não minha cabeça eu tinha que ir até o meu limite, quando eu cheguei no meu limite... O cara falou “corre daqui e lá.”, e ia correndo, “agora rola”, eu ia rolando, “agora pula”, eu pulava, “agora deita”, eu deitava e subia, “agora isso, agora anda de quatro.”, eu andava de quatro, “agora...”, eu fazia tudo, tudo, eu já tava assim exausto de tanto ele mandar, eu falava “calma, calma” e ele falava “Calma nada! Calma nada! Eu to mandando você fazer, faz!”, eu “calma, calma” e a Fátima falava assim “Se você não quer mais fazer não faz.”, eu falava “não, mas...”, e eu pensava que eu tinha que fazer, eu falava “Não, eu to aqui pra isso. Mostrar.”, fui, fui, fui, fiz, fiz, fiz uma hora ele “Tira a camiseta.”, eu tirei a camiseta e ele foi lá pegou uma cabelo da minha cabeça, puxou um fio, eu olhava pra ele tipo “Pode arrancar todos!”, muito besta, ele arrancou outro e ele veio no meu peito puxar um pelo, falei “Não, no peito vai doer.”, falei “Não, não.”, ele falou “Tira a mão!”, eu falei “Não no peito não.”, só que ate aí ele já tinha esfolado comigo e no final desse

exercício a Fátima falou “Então fala pra ele que você não quer!”, eu falei “Eu não quero. Não quero. Sai daqui!”, no final a Sandra veio falar disso que ela viu, ela falou “Você deixou o cara acabar com você.”, fiquei com aquilo na cabeça, depois no final do dia ela fez um exercício que é o contrário desse, que é pra falar três coisas que você gosta em você mesmo e eu fui falar, a Sandra falou dela, não sei quem falou dele, e eu fui falar três coisas que eu gostava e eu falei “Eu gosto de mim porque eu sou cara gente boa. Eu gosto de mim porque eu sou um cara legal. Eu gosto de mim porque...” e eu percebi que eu não gostava de mim, eu percebi que eu gostava de ver que os outros gostavam de mim, de ver que os outros me achavam um cara legal, de ver que os outros me achavam um cara bacana e quando eu vi eu não tinha motivo pra gostar de mim, porque eu deixava as pessoas fazerem o que quisessem comigo e eu despenquei a chorar, eu nem consegui falar a terceira coisa.

Simoni – João você que conseguiu chegar nessa conclusão?

João Baldasserini – Foi.

Simoni – Como é que você chegou nessa conclusão? Procurando argumento ou...?

João Baldasserini – Na verdade eu comecei a perceber porque quando eu tava falando três coisas que eu gostava de mim...

Simoni – Não vinha?

João Baldasserini – É eu falava a mesma coisa e a mesma coisa era assim que eu um cara legal porque eu queria que os outros me achassem legal, não porque eu era... Sabe eu não tinha e eu percebi que eu não gostava de mim, assim na hora ali e aquilo eu tava tão mexido talvez com todo o exercício que tinha sido, com aquilo e com a coisas que a Sandra falou e com as coisas que eu ouvi, com tudo aquilo que quando eu vi eu vi que eu não gostava de mim e naquela hora ali em despenquei a chorar, chorar, chorar e eu fui embora chorando, fui pra minha casa...

Simoni – E como é que foi recebido esse choro lá no trabalho? Alguém te...

João Baldasserini – Ninguém me passou a mão na cabeça, nada.

Simoni – Ninguém te falou “Era isso que a gente queria.”?

João Baldasserini – Nada, não existe isso, é um trabalho de identificação de você descobrir em você isso, não que isso vá ser usado em cena, é um autoconhecimento só, só pra você saber quem é você, então esse momento foi importante pra mim porque eu lembro que depois desse dia eu fiquei com isso na cabeça, e a partir daquele dia eu comecei a querer gostar de mim, a me respeitar e a não deixar as pessoas fazerem tudo que quisessem comigo, enfim...

Simoni – Foi terapêutico então?

João Baldasserini – Foi, total. Eu acho o trabalho da Fátima muito, acho que ela não gosta de ouvir isso, mas eu acho que o trabalho dela tem essa função também.

Simoni – Também acho. Porque é autoconhecimento.

João Baldasserini – Porque o *Linha* pra mim depois existe João antes do *Linha* e João depois do *Linha*, eu acho que o processo dela foi fundamental pra mim, foi fundamental pro filme, pra criar toda aquela família, aquela união, aquela coisa, eu acho que foi muito bom porque a gente realmente tinha uma intimidade de ficar ali com a câmera, na presença do Walter, eu acho que o processo da gente ali foi muito bom pra criar essa unidade, pra gente ficar realmente... E fora que a gente criou essa família e essa segurança mesmo de tá presente no lugar, dela falar “Você é esse cara, você tem medo disso, eu não gosto disso.”, se alguém chegar em você você fala o que? “Beleza encosta aí não tem problema não, dessa vez eu aceito.”, não, não tem que aceitar nada, então o processo foi tão enriquecedor nesse lugar, porque ela punha a gente numa situação depois no filme, ela falava “A situação é

essa, você tá aqui, faz.”, a gente tava vivo, a gente tava pulsando, ela deixou a gente num estado tão de a flor da pele, de...

Simoni – Disponibilidade?

João Baldasserini – Disponibilidade, que foi incrível porque depois era divertidíssimo brincar, porque a gente era a gente, a gente não fingia que a gente tava fazendo alguma coisa ali, então por isso que ela fala que não é um trabalho de construção, ela não quer que você crie cena, ela quer que você esteja presente na cena e deixe a cena acontecer.

Simoni – Como você mesmo?

João Baldasserini – Como você mesmo. Eu acho que o cinema brasileiro tem esse caminho, eu nunca vi, até porque ver no cinema brasileiro alguém fazer um personagem fora dele, do padrão que é ele, acho que isso é mais americano que o cara constrói, tem toda uma construção em cima.

Simoni – E que a academia adora premiar, quando faz uma caracterização diferente.

João Baldasserini - É, uma *Piaf* que você fala “Nossa uma menina fez um velhinha.”, mas eu acho que a gente é mais a gente mesmo dentro de uma situação, nosso cinema ainda tá nesse lugar de colocar o ator naquele contexto, mas é ele, seria o perfil dele, da idade dele, eu acho que pro trabalho que o cinema brasileiro faz com o atores o processo da Fátima é fundamental, excelente, então foi um trabalho muito enriquecedor pra mim, depois do *Linha* eu cheguei a fazer outro filme.

Simoni – Que filme você fez?

João Baldasserini- Eu fiz o *Hoje*, que foi um filme que estreou há pouco tempo da Tata Amaral, com a Denise Fraga e eu faço um personagem que é uma participação, mas eu te confesso que eu fiquei com mais medo do que pra fazer o *Linha de Passe*, o *Linha de Passe* quando eu fui pro set eu tava achando que eu tava poderoso.

Simoni – E o fato de estar com todos, com a família também ajudava nessa sensação de segurança?

João Baldasserini – Sim, a gente ensaiava, as cenas principais do filme a gente ensaiou bastante, então na hora de filmar a gente ensaiava com o Walter, o Walter via, aí ele dava uns toques, alguma coisa, mas era sempre naquele mesmo jeito, mais ou menos naquela maneira que a gente ensaiou, não mudava muito.

Simoni – O que vocês ensaiavam na Fátima...

João Baldasserini – É.

Simoni – Mas vocês ensaiavam na casa da Vila Mariana?

João Baldasserini – É a gente ensaiou numa casa na Carlos Petit.

Simoni – Isso, a Sandra me falou, mas vocês ensaiavam mais ou menos e na hora de filmar tinha o cenário, a locação, a casa...

João Baldasserini – A casa. A gente morou na casa.

Simoni – A gente já vai falar disso, mas vocês faziam marcações, o Walter que dava marcações ou ele falava situações e ele largava vocês no cenário? Como que era?

João Baldasserini – A gente tinha uma ideia mais ou menos de como por já ter ensaiado, então a gente entrava e ele falava “Você tá aqui...”, ele dava uma dirigida, mas uma pessoa com muita sensibilidade pra dirigir, nossa, eu não tinha noção do que era, referência de direção, na minha cabeça aquilo era padrão, depois que eu trabalhei com ele, depois que eu trabalhei com outras pessoas que eu vi que ele é incrível, porque ele era um cara que chegava, vinha falava no ouvido, com calma, educado, a produção impecável, uma coisa muito doida de trabalhar.

Simoni – E quem falava mais com vocês na filmagem era ele ou Dani? Ou os dois?

João Baldasserini – A Dani mais, dependendo se a Dani tava ela vinha tinha um trabalho mais do texto, até porque ela escreveu o roteiro então quando a gente ia ensaiar a gente improvisava muito e ela falava “Vamos deixar mais redondo, vamos enxugar, enxugar.”, então chegava a ensaiar bastante pra deixar redondinho, mas ela enxugava, ela falava “Isso aqui é importante você falar.”.

Simoni – Então ela que dava as orientações sobre o texto, sobre as falas, até onde podia chegar na improvisação.

João Baldasserini – Sim. Eu tenho essa recordação que ela tinha mais cuidado com o roteiro, o Walter ele pontuava uma coisa ou outra, ele sempre pontuava também, mas ele cuidava muito da fotografia, e o respeito com a gente era impressionante, lembro um dia que eu cheguei na produtora encontrei com um... Fui lá, tava pilotando a moto, fazendo treinamento e eu sempre deixava a moto na produtora e eu cheguei lá, pus a cabeça numa sala que tava aberta a porta e tava tendo reunião, e ele parou, olhou e falou “Gente o ator tá aqui.”, eu achei até engraçado, pararam a reunião, todo mundo olhou pra mim na porta e eu fiz “Desculpas.”, ele falou “Não, não, precisava de alguma coisa?”. Eu falei “Não, é que eu vim deixar a moto. Desculpa atrapalhar.” e ele “Não João, imagina.”, sabe uma coisa de tá no set, de cuidado mesmo, a produção cuidava da gente, era um outro tratamento, fiquei mal acostumado.

Simoni – E não é bem assim nas outras experiências.

João Baldasserini – Não é.

Simoni – Você teve varias outras experiências?

João Baldasserini – É eu tive algumas, experiência com televisão, fiz duas novelas na Globo.

Simoni – Televisão é linha de produção, televisão não vale.

João Baldasserini – É outra coisa.

Simoni – O ator não importa muito ali.

João Baldasserini – É. Mas é engraçado porque as pessoas pensam “A rede Globo de televisão.”, já imaginam uma coisa... E a produção é totalmente largada, você vai e grava, isso incomoda. Acho que o cinema pelo fato de ter a pré produção acho que eles buscam mais a perfeição daquilo até por causa de grana, a coisa tem acontecer.

Simoni – Tem que ter mais planejamento.

João Baldasserini – É. A TV como tem grana é “Se não der não deu a gente põe outro dia, a gente pendura pra outro dia.” e o ator fica nesse lugar, mas...

Simoni – Eu queria que você me falasse dessa história da moto, que perguntaram se você guiava e você que guiava e depois foi fazer. É isso que tem fazer mesmo.

Gustavo – Mas você andava de mobilite?

João Baldasserini – Andava, eu pegava escondido do meu irmão, mas é que eu não sabia eu tinha mobilete quando eu era adolescente no interior e meu irmão tinha uma moto, ele tinha dezoito anos, ele tinha uma motona, uma estrada ele ia trabalhar às vezes deixava a moto em casa e eu ia lá na rua de casa, mas andar de moto no interior de São Paulo numa ruazinha é uma coisa, agora andar em São Paulo.

Simoni – O que você fez não é pra qualquer motoqueiro e você aprendeu pra fazer aquilo, impressionante.

João Baldasserini- Eles me ligaram pra falar. No dia que eles ligaram pro teste eles falaram “Você joga bola?” “Jogo.”, maravilha, sou atleta, “Você anda de moto?” “Ando, ando”, mas eu não tinha carta, eu não andava mais, mas se me dessem uma moto ali eu ia,mas é claro...

Simoni – Mas você já sabia que você ia ter que fazer cenas assim tão perigosas de motoboy, no meio do trânsito e dos outros?

João Baldasserini – Não. Tanto que na hora que... Eu abominava, meu irmão tinha moto e eu falava “Lu vende isso.”, ele vinha pra São Paulo depois, mais tarde ele tava aqui em São Paulo de moto eu falava “Não, andar de moto em São Paulo, você tá louco?”, na minha cabeça não entrava andar de moto aqui eu achava muito perigoso e quando eles falaram, na semana seguinte que o Walter me ligou ele falou no telefone “Semana que vem eu vou tá São Paulo e a gente vai fazer uma reunião, vai se encontrar, um jantar, vai fazer uma reunião porque a gente quer começar em breve o trabalho.”, falei “Beleza.”, na semana seguinte a gente foi num restaurante, uma delicia, eu encontrei com ele e ele “Eu nunca mais te acordo.”, mexeu naquela história, o meu pai que me falou porque quando eu desliguei o telefone ele falou “Eu achei que era a sua namorada Flavi.” e eu falei “Por que pai?”, ele “Porque você atendeu e falou oi amor.”e depois eu contei “Pai sabe quem tava no telefone, o Walter Salles.”, “O Walter Salles eu achei que a Flavi, você começou a chamar de amor na hora que você atendeu.”, na semana seguinte ele falou “Nunca mais acordo você.”, ai que eu entendi, fiquei mal e pensei “Eu vou perder esse papel.”, mas nessa semana que a gente se encontrou nesse jantar ele perguntou se eu tinha carta, se eu sabia dirigir e eu falei “Eu sei mas eu não tenho carta.”, e ele “A produção vai entrar...” e eu falei “Beleza.”, eu fui, tirei habilitação... E eu tenho um trauma de moto porque quando eu fiz dezoito anos eu ganhei do meu tio carteira de carro e moto e eu não passei na de moto, então eu fiquei com trauma disso, depois no *Linha* eu tive que tentar tirar de novo a carta e carta de moto é pior que entrar em cena porque fica aquela fila de motoqueiro.

Gustavo – Você tem que fazer o oito.

João Baldasserini – Você vai um por um, a delegada assim olhando pra roda da moto só.

Gustavo – Você não pode por o pé no chão.

João Baldasserini – Nossa, não pode por o pé no chão, se passar... É horrível, Dá uma tremedeira, eu lembro que eu passei fui embora, você sabe na hora se você passa porque se você chegar até o fim do percurso você passou, a primeira vez ele mandou eu descer na hora, eu fiz a primeira curva e ele falou “Pode voltar. Deixa a moto lá e vai lá na auto escola remarcar.”, eu falei...

Simoni – Nossa.

João Baldasserini – Depressão, de você ficar mal, mas eu passei e eu comecei... Enfim quando eu fui tirar a carta tudo, quando eu tava fazendo as aulas o instrutor tudo da auto escola ele ia sempre na produtora e a produtora depois entrou em contato com ele e falou “Você não quer ajudar ele depois na parte da preparação?”, contrataram ele, ele ganhou um bico, então eu passei no exame e depois que eu tava com a carta na mão todo dia esse instrutor passava no estúdio da Fátima quando a gente terminava, a gente acabava umas cinco, cinco e meia a preparação, ele passava lá de moto, me pegava, eu ia...

Simoni – Depois da preparação?

João Baldasserini – Depois da preparação eu andava duas horas de moto.

Simoni – Podre de cansado.

João Baldasserini – É. Ele me pegava com a moto dele, eu ia pilotando a moto dele e ele ia na garupa até a Lapa, atravessa a Doutor Arnaldo em horário de pico, seis horas da tarde, no começo eu não ia, só ia na garupa, ele ia me buscar, a gente ia na produtora, pegava a moto e eu andava nos bairros mais tranquilos, a produção um dia me levou, antes da carta sair, a gente ficou numa estrada de terra, num lugar pra eu pegar moto, só pra eu e ir ganhando confiança e eu fiquei nesse processo de pilotar essa moto durante esses dois meses todos os dias, fazia chuva, sol...

Simoni – Dois meses.

João Baldasserini – Dois meses.

Simoni – Todos os dias?

João Baldasserini - Todos os dias.

Simoni – Umas duas horas?

João Baldasserini – Porque a gente tinha folga na semana no estúdio da Fátima, era o cinco um, você trabalha cinco dias, folga um, agora com a moto eu não tinha nada, eu podia tá de ressaca, segunda, domingo, sábado, o cara passava pra me pegar em casa, ou passava no estúdio e eu ia todos os dias até que eu já tava uma hora andando....

Simoni – Precisava mesmo esse treinamento que você fez.

João Baldasserini – É. Eu acho que foi muito importante com certeza.

Simoni – Você ganhou uma confiança e uma segurança.

João Baldasserini – Uma confiança, total.

Simoni – Porque é arriscado, aquela cena dos caminhões fechando...

Gustavo – É você que tá pilotando?

João Baldasserini – Aquela ali que ele entra no corredor?

Simoni – Que o Denis tá atrás da bolsa.

João Baldasserini – Não, porque normalmente quando era na garupa, era duble, quando pegava só minhas costas era duble, eu tava mais quando a câmera tava num outro... Agora quando era câmera na moto, não era comigo, era só o fotógrafo ou o cara lá que dirigia, eu dirigia quando era num carro, alguma coisa, alguma moto me pegando. Mas direto na vinte e três, a gente às vezes... Porque a gente parava no Ibirapuera, que era a base, a gente fazia a base lá, montava tudo o esquema, falava com a figuração, com os motoqueiros, falavam “Vocês vão te que tá na vinte três a oitenta por hora, nessa distância.”, a gente já determinava a distância que a gente ia ficar, pra não ficar muito doido lá, mas era muito a moto do cara era uma duzentos e cinquenta, ele ia a oitenta e eu cento e dez na minha pra manter a distância.

Simoni – Escuta e você tinha esses colegas, essa figuração que faziam os motoboys e alguns momentos eram os motoboys da vida ou não era sempre...?

João Baldasserini – Esses motoqueiros eram motoboys mesmo, eles eram, porque o próprio instrutor, que foi o cara que me ensinou, ele agilizou toda a parte dos motoboys, então ele que convidou amigo, porque outro era motoboy, “Tenho amigo que é motoqueiro.”, ele virou um amigão, a produção agarrou ele também e falou “Você que vai cuidar da ala dos motoboys.”.

Simoni – E a cena das chuvas que vocês param embaixo do viaduto na zona leste?

João Baldasserini – Ali é uma agencia de motoboy que eles pegaram, tudo motoboy mesmo, e a chuva foi feita ali, foi uma chuva produzida. Não tava chovendo. Eu fiquei duas semanas também frequentando uma agência de motoboys.

Simoni – Fala disso.

João Baldasserini – A agência foi na Freguesia do Ó, *speedy, Jet*, sei lá uma agência e eu fiquei indo lá...

Simoni – Mas não foi aquela que a gente vê no filme? É aquela mesma?

João Baldasserini – É aquela lá mesma.

Simoni – É aquela? Aquele lugar é mesmo uma agência?

João Baldasserini – É uma agência de motoboy, e tem a menina que trabalha, eu fiquei lá frequentando, eu não fazia trabalho nenhum, só ia lá e ficava como motoqueiro, na salinha esperando.

Simoni – E como é que foi a relação com os caras?

João Baldasserini – Eles são muito loucos.

Simoni – Precisa ser.

João Baldasserini – Eles são muito loucos, é um povo duro.

Simoni – Se drogam muito?

João Baldasserini – É. E os caras vivem na adrenalina, trabalham, eles correm muito, eles atravessam a cidade.

Simoni – Uma gincana todo dia.

João Baldasserini – É. E tempo pra eles é dinheiro, muito, a questão deles é quanto mais rápido mais eles conseguem fazer mais coisas, mais eles ganham em pouco tempo, e eles são muito doidões e tem toda uma tensão e eles falam que saem de casa e não sabem se voltam pra casa, então...

Simoni – Quando eu assisti o filme eu fiquei meio assim. Poxa o motoboy vai ser o... justo o motoboy com quem a gente tem preconceito e o cara tá trabalhando, ralando. Falava “O Denis vai pro crime.”, não só pelo carinho pelo Denis que isso acaba acontecendo, mas pelos motoqueiros...

João Baldasserini – É mas eu acho que os motoqueiros eles são... É uma classe mais...

Simoni – Será que é inevitável pensar?

João Baldasserini – É mais discriminada, acho que tem isso, eles sofrem isso.

Simoni – Você não se incomodou disso estar na história, na trajetória do Denis?

João Baldasserini – Não, eu acho bonito no filme mostrar que ele pode ser um criminoso, eu acho que não só ele, mas qualquer um. É o que eu falo. Na época do *Linha*, que a gente tava ali dando entrevista, eu falava que o bonito do filme pra mim é ver o quanto que a gente consegue manter a nossa dignidade, manter o que a gente é, sem precisar ultrapassar a *Linha de Passe*, a linha que vai mudar o nosso caminho e a gente vai tomar uma decisão errada na vida e vai fazer alguma cagada porque a gente tá num apuro ou num aperto, então o que leva a gente a ultrapassar e eu acho que ver esse cara nesse conflito é interessante, ver o cara nesse drama, o que motiva ele a querer entrar pro crime, eu acho que o Denis ele tem vários motivos, claro que não justifica, mas eu acho que o brasileiro vive muito assim, esse estresse, essa pressão de ter, de ter que ter, enfim o ser humano no geral, e acho que a *Linha de Passe* representa assim o quando que a pessoa consegue se manter atrás dessa linha e por mais que ela sofra e passe por... Eu acho que o Denis ele flerta com o crime, ali ele vê a possibilidade, mas ao mesmo tempo você vê que não é uma coisa que ele tá firme nele, que ele é um criminoso, que ele é um bandido, que tá no sangue dele.

Simoni – É. Ele quer juntar uma grana, ele não resolveu que aquilo é uma nova vida.

João Baldasserini – É quer juntar uma grana.

Simoni – É uma situação daquele momento.

João Baldasserini – Tanto que eu acho interessante porque você não mesmo se ele vai acabar criminoso ou não, porque ele não é, talvez é um momento dele, enfim eu acho essa parte bonita no filme, tanto o evangélico também, como ele vai conseguir não romper essa linha dele, essa coisa que tira ele do caminho dele, que transforma ele numa outra pessoa. Acho que eu mesmo como ator me questiono, até que momento eu vou aguentar ser ator do país e viver conseguir ser uma pessoa com dignidade e respeito e consiga ter cabeça e não vá desandar, porque não tem trabalho, porque não acontece, porque as coisas não aparecem e não mudar me linha e vou...

Gustavo – Trabalhar numa loja em Indaiatuba.

João Baldasserini – Trabalhar numa loja em Indaiatuba. Mas essa parte eu acho bonita no filme, eu acho que esse conflito é interessante porque se revela.

Simoni – Deixa eu te perguntar uma outra coisa. Você já conhecia o Gera, vocês já tinham uma intimidade de andar de mobilete junto e tudo mais, essa relação se diferenciou no trabalho de vocês durante as filmagens? Quer dizer você tinha mais intimidade com ele? Ou você percebeu que o trabalho também deu essa intimidade com o Vini, o Kaique e a Sandra?

João Baldasserini – Com certeza o Gera no início eu tinha uma ligação mais forte com ele, claro, a gente tava junto, fora que assim a família no geral a produção, o estúdio, a Fátima ela sempre quis que a gente, por exemplo, nos ensaios fosse almoçar juntos, todos, “Todos vão comer juntos na mesma mesa, e no buteco.”, era pão e a galera ficava filmando a gente comendo lá e a gente só tinha que ficar lá comendo, não tinha que fazer nada, se quisesse falar alguma... Às vezes saía briga, discussão entre a gente, o Gera arrotou um dia na mesa a Sandra ficou puta com ele, “Seu não sei o que você fica arrotando na mesa.”, tipo o Gera ficou puto, puto e a gente começou a rir porque era uma coisa bem comum, tava lá, e acontecia umas coisas assim que quando a gente viu a gente tava criando... E batia, o moleque só apanhava, a Sandra brigada e eu falei “Só porque você acha que a gente tá aqui ensaiando isso aqui, tá fazendo, você tem o direito de ficar gritando, batendo?”, um dia ela deu um tapa na cara do Gera eu fiquei puto, eu falei “Você tá louca?”.

Simoni – Mas isso fora do trabalho?

João Baldasserini – Não, num exercício ela meteu a mão nele do nada lá, eu falei “Você tá viajando?”, eu fiquei puto, eu falei “Você tá achando que só porque a gente tá treinando a gente tá fazendo exercício você vai ficar batendo no cara? Não teve nem motivo.”, quando você vê você tá fazendo umas coisas assim que você fala “Gente...”, é doído isso.

Simoni – Mas você também pegava pesado em alguns momentos.

João Baldasserini – Não, teve um exercício que é muito...

Simoni – Ela me contou que você pegava pesado.

João Baldasserini – Mas a Sandra é foda. Teve um exercício com o Gera que o gosto de contar porque foi uma coisa assim, a Fátima chegou um dia e falou “Olha amanhã cada um de vocês traz um objeto de valor sentimental, alguma coisa pra cá.”, e no dia seguinte eu levei, acho que eu levei uma foto, o Gera levou um caderno, cada um levou uma coisa e no dia seguinte a Fátima chegou num certo momento do dia e ela chegou e fez um exercício comigo e com o Gera, tirou o Vini, a Sandra, tirou todo mundo, deixou só eu e o Gera e falou “Gera vai buscar o seu objeto por favor.”, o Gera foi buscar o objeto e ela chegou em mim, só pra mim e falou “João você vai tentar pegar, pedir pra ele te mostrar esse objeto, você vai convencer ele pra ele te deixar ver esse objeto dele que é de muito valor, ele só vai te dar pra você ver se ele confiar em você, então convença ele.”, falei “Beleza.”, ele

falou assim “Mas se ele te der você vai jogar no chão.”, eu falei “Porra, você quer fuder comigo, quer acabar comigo, quer que eu acabe minha amizade?” “Não, não, você vai jogar no chão, vai.”, eu falei “Tá bom.”, ela chegou nele sem eu saber e deve ter falado “Gera você só vai entregar o objeto pra ele se você confiar nele. Tá bom?” “Tá bom.” “Vamos lá, ação.” “Gera deixa eu ver o caderno?” “Não” “Deixa eu ver o caderno Gera.” Não”, falei “Gera vai deixar eu ver o caderno cara. Não vou fazer nada, nada, pode confiar, eu quero só ver o caderno, deixa eu ver o caderno.” “Não, não, não.” “Gera se liga só porque a Fátima falou você não vai deixar eu ver o caderno, larga de ser tonto, para de ser tonto cara deixa eu ver o caderno.” “Não, não. Não sei o que você vai fazer.” “Eu não vou fazer nada cara só quero ver o caderno. Deixa eu ver o caderno Gera.” “Não.”, eu fiquei uns vinte minutos lá, “Pelo amor de Deus deixa eu ver esse caderno.”...

Simoni – Mas só na argumentação?

João Baldasserini – É. Eu falei “Gera a gente é amigo cara, a gente é brother...”

Simoni – É a cena de você pedindo dinheiro pro motel.

João Baldasserini – É.

Simoni – “Libera aí cara.”

João Baldasserini – Falei “Gera a gente é brother, vai cara. A gente já se conhece a mó tempão, você é meu amigo cara, confia em mim.”, eu comecei a ficar puto porque ele não confiava, ele falava “Não, não.”, eu falava “Gera não acredito cara, não acredito que você não vai deixar eu ver seu caderno cara, a gente já fez isso, um monte de coisa junto...”, e ele falava “Não, não.”, eu fiquei puto, puto, puto da vida e a Fátima assim “Você não vai deixar Gera ele ver?” e ele “Não.”, fiquei puto e falei “Beleza.”, acabou e ela falou “Então acabou o exercício.” e o Gera “Não, não, não...” e ela “Não quero que fale mais nada sobre esse caderno.”, e eu falava “Por que você não deixou?”, já tinha acabado, na hora do almoço e a Fátima “Não fala mais sobre isso, não fala mais.”, passou uma semana, a Fátima chegou num outro exercício, eu tava lá fazendo com o Gera, com todo mundo, a Fátima chegou e falou assim “O Gera você mostraria hoje o caderno pro João?”, ele olhou assim tipo “Mostraria.”, ela falou “Então vai lá buscar.”, no que ele buscou o caderno ela chegou pra mim e falou “Você não precisa jogar no chão, faz o que você quiser agora.”, ele chegou trouxe o caderno, me mostrou, me deu eu olhei, li umas coisas escritas e falei “Não quero ler.”, fiquei ali com aquilo, fiquei puto, catei o caderno e joguei no chão, ele olhou com uma cara de decepção pra mim, nossa ele acabou, porque eu joguei, olhei pra ele e ele fez assim e eu “Cara o que eu to fazendo?” e falei “Desculpa Gera, desculpa cara.”, ele não falou nada ele só pegou o caderno, arrumou e eu falei “Desculpa cara, desculpa Gera.”, falei “Sei lá Gera, desculpa, acho que é porque você aquele dia lá... Desculpa.”, mas me sentindo animal assim, animal e eu fiquei pensando e Fátima falou assim “Não tem que pedir desculpas. Você não tem que pedir desculpas, olha o lixo que você fez, reconheça que você fez isso, se você tá se sentindo mal a culpa é sua... Se você fez você tinha possibilidade de não fazer...”, só que eu fiquei me sentindo mal porque eu fiquei pensando “Eu vou conquisto a confiança da pessoas, a pessoa se entrega eu vou lá e piso nela?” e você para pra pensar nas atitudes que você faz no dia a dia, você fala assim, você conhece um monte de gente, faz um monte de amigo, se envolve com as pessoas, e quando a pessoa... E as pessoas são assim, elas são cruéis, e eu fiquei vendo isso em mim e fiquei me sentindo mal, mal, mal, mal e foi um exercício que foi muito bom pra mim, foi com o Gera, mas depois ele me perdoou durante o processo, mas eu fiquei muito, muito mal...

Simoni – Essa situação você acha que você acabou utilizando em algum momento na filmagem? Ou foi um conjunto de coisas mesmo?

João Baldasserini – Não eu acho que esse tipo de situação era mais pra gente se conhecer mesmo, saber como você age, em que situação você se coloca, como você se coloca. Porque a gente se questionava muito, isso que era legal, não é uma coisa construída, ela deixava e nesse momento a gente sabia que a gente tava agindo de verdade, eu não tava agindo pra interpretar, pra criar uma cena, então eu tava questionando e eu acho que esse exercício era pra deixar a gente vivo, naquela coisa de estar presente, estar vivo, de sentir o outro, ouvir de verdade, eu acho que esse tipo de exercício ele deixava a gente exercitando isso na gente, eu acho que pra quando a gente fosse filmar e entrar naquela situação a gente tá naquele lugar ali, então foram vários exercícios desse tipo pra chegar numa coisa mais verdadeira.

Simoni – E como que foi o tempo que vocês moraram lá?

João Baldasserini – Foi muito legal, a gente já tava no fim, já tava quase pra filmar e então a gente já tava... A gente ficou lá, parecia um Big Brother.

Simoni – É mesmo? Um Big Brother?

João Baldasserini – A gente chegou lá, a gente foi com uma mochila, eles confiscaram tudo, pegaram roupa, “Não, não, vocês vão usar tudo do personagem.”. Usava tudo roupa do personagem...

Simoni – Ah essa informação eu não tinha, vocês estavam de figurino o tempo todo?

João Baldasserini – A gente tinha um armário com as nossas roupas lá, blusa, calça...

Simoni – Cada um... Esse aqui é do Denis, esse aqui é do Dinho...?

João Baldasserini – É. Então a gente usava roupa, a geladeira mais ou menos cheia, não tava cheia, mas tinha umas comidas lá, eles deixaram dinheiro com a Sandra pra comprar alguma coisa pra gente comer, ficava alguém da produção, segurança ali perto, sei lá se tinha alguém, mas a gente conviveu lá, a gente fez churrasco na lage...

Simoni – Esse churrasco fez sucesso porque todo mundo fala do churrasco.

João Baldasserini – Foi o dia do churrasco, foi muito legal, a Sandra fez uns vinagretes, foi muito bom.

Simoni – A felicidade dos meninos, o churrasco na lage. E vocês saíam, voltavam?

João Baldasserini – A gente foi no shopping, foi no shopping Aricanduva...

Simoni – Vivendo lá?

João Baldasserini – É moramos, jogamos bola na rua.

Simoni – Essa história com a Sandra isso acabou aparecendo na relação de Denis com a mãe? Porque o Denis tem aquela cena da bolsa, bem forte com a mãe, que ele chega, aliás acho uma fofa aquela cena, parece um menino...

João Baldasserini – É fica todo orgulhoso.

Simoni – Parece um menino. “Mãe a bolsa”, parece mostrando o boletim, e aquele decepção da mãe e aquele conflito, parece que ele tá quase explicando “Não tem importância, eu não roubei, não comprei... mas...”...

João Baldasserini – Não roubei.

Simoni – Parece que ele deixa isso claro pra ela, “Eu achei a bolsa e agora ela é sua.”.

João Baldasserini – Eu só achei a bolsa.

Simoni – E ela “Não, não quero coisa roubada na minha casa.”, essa dureza, por exemplo nessa cena você acha que teve um material que veio da sua relação com a Sandra nos momentos mais duros dessa relação entre vocês?

João Baldasserini – Eu acho que sim.

Simoni – Apareceu isso aí?

João Baldasserini – Sim. Eu e a Sandra tivemos vários embates durante o processo com a Fátima, a gente ensaiou muito essa cena, preparou muito essa cena da bolsa.

Simoni – Ela te julgava nessa cena.

João Baldasserini – Sim e eu acho que durante todo o processo a Sandra... Eu não sei quais eram as indicações que a Fátima dava, porque eu não sei se ela chegava pra um e pra outro e falava “Eu não quero que você fale nada nesse almoço, fica quieto.”, então ela só falava pra um ou pra outro uma hora, então isso alterava todo o meio e...

Simoni – Algumas provocações nas relações de vocês?

João Baldasserini – É ou “Você enche o saco do Vinícius, fica enchendo saco do Vinícius na hora do almoço.” só, enfim eu acho que isso ela provocava, dava essa informação em um e isso causava num todo ali, quando você o outro tava defendendo o outro, tava falando, a Sandra tava enchendo o saco de um...

Simoni – Você tinha ciúmes da relação boa que a Sandra tinha com os outros meninos? Pensando agora assim, você sentia menos querido?

João Baldasserini – Não, eu sentia que... Eu não tinha isso, eu sentia que ela gostava, engraçado nunca foi uma coisa que eu parei pra pensar, eu acho que a gente tava presente ali, acho que dependendo da situação, se tinha dinheiro, se não tinha, se era uma situação de briga, não era nada construído, a não ser que dentro das situações ali a gente as vezes a gente brigava e no momento seguinte a gente já tava se abraçando, pedindo desculpa, a Fátima criou muito isso, o processo dela é muito... Às vezes as pessoas tem a impressão de que é só porrada na Fátima, que só sai... “Não porque aquele mulher é só...”, eu acho que pro ator hoje é o exercício de você passar pelo processo dela é um ator de verdade, uma pessoa generosa, de tá ali, de se colocar, de viver aquilo ali, porque hoje em dia as pessoas acham que sabem tudo e por causa disso... Tem gente que sabe tudo mesmo, mas não tem nada a ver, ela não vai te ensinar nada, ela vai te dar possibilidades de você viver uma brincadeira, uma terapia ali, sei lá e...

Simoni – Que é bom para o resultado?

João Baldasserini – É bom.

Simoni – Você concorda que esse trabalho foi fundamental pro resultado de vocês?

João Baldasserini – Foi fundamental pro resultado, com certeza, e pra mim. O Gera ficou muito mal quando acabou o filme, não sei se é legal falar isso, mas ficou mal, a gente sentiu muita falta do método, da gente se reunir, eu e o Gera a gente se reunia, na casa dele, pra fazer bioenergética, de tão intenso que aquilo foi, a gente tirou tudo quanto é máscara da gente, a gente se descobriu num lugar ali de uma sinceridade, de uma clareza de quem eu era, eu me sentia tão poderoso, tão forte, tão convicto de quem eu era, que aquilo lá eu falava “Gente isso aqui é a coisa mais incrível que eu vivi na vida.”, e quando acaba o filme, que acaba tudo e você vai voltando à realidade... O *Linha* foi que nem aquele projeto de espetáculo que você fica meses ensaiando, meses em cartaz e você apaixonado tem que enterrar porque acabou, o *Linha* foi assim, mas a gente se reunia de tão intenso que foi o método a gente sentiu muito depois.

Simoni – Você tem vontade de voltar a fazer o treinamento?

João Baldasserini – Olha eu cheguei até a quase fazer outro filme com a Fátima, fui lá fazer workshop, eu sinto falta, eu confesso que às vezes quando depois do *Linha* que aconteceu eu estar fazendo uma bio, fazendo alguma coisa lá, eu sempre... É bom, é bom.

Simoni – Eu adorei fazer.

João Baldasserini- A Fátima é uma pessoa incrível. Ela é uma mulher incrível, eu admiro ela.

Simoni – Não ficou com raiva dela?

João Baldasserini – Não, eu amo a Fátima. A Fátima eu defendo ela...

Simoni – Vocês quatro, quer dizer vocês cinco, o Vini um pouquinho menos.

João Baldasserini – O Vini é tonto. Ele gosta dela também, é que ele é tonto, é marrento.

Simoni – Ele é marrento é.

João Baldasserini – Desde sempre, é que no começo ele teve muito problema com ela lá no *Linha*, mas ele reconhece.

Simoni – Eu falei pra ele “Você é meio marrento”, ele falou “Sou”.

João Baldasserini- Ele é todo...

Gustavo – Ele falou que já tinha problema com ela lá no Central do Brasil.

Simoni – Acho que por isso também, já começou lá moleque, quando ele se dava o direito de ser marrento.

João Baldasserini – Ele entrou no *Linha* e não gostava, o Gera deu tapão na cara dele e ele ficou tão louco.

Simoni – Ele contou isso.

João Baldasserini- Ele contou?

Simoni – Que foi o dia em que ele caiu na real e entrou.

João Baldasserini – Nossa ele se transformou.

Simoni – Ele falou. Eu até perguntei pra ele esse contato mais passional, mais afetivo não foi necessário pra ele, porque como ele tava muito condicionado fisicamente por causa do treinamento de futebol falei “Podia te mandar fazer qualquer coisa que não ia te cansar...”, então precisava ir pro outro lado, pelo emocional.

João Baldasserini – É. O processo dela não é fácil, é um processo que é realmente de autoconhecimento e às vezes você tá ali e não quer saber, você não quer saber da merda que você é às vezes, o lixo, o legal é que ela também te mostra as coisas boas, isso que eu queria também falar, ela desperta muito, ela faz você descobrir a raiva que tem dentro de você, o ódio, o tamanho do monstro que você pode ser na vida, ela faz você ver isso, ela faz você ver o quanto você pode ser frágil e ela faz você ver também o quanto você depende do outro, o quanto que o outro é importante na vida, isso que é legal, ela mostra que você precisa do outro, você precisa do teu irmão, você precisa amar, ela desperta isso, então não é só porrada, você aprende amar também lá, ela te faz olhar, ela desperta o que é uma relação de família mesmo, você briga e ama, todo exercício ela fazia isso, você dava um tapa e um beijo em seguida, porque é assim que é, claro que depois de um tempo você vai vendo que... Isso que foi legal nessa família que a gente tava ali presente, a gente brigava, xingava e ao mesmo tempo você tá rindo, se abraçando e dando risada, então foi um processo que pro filme foi fundamental, pra minha vida, hoje sempre que eu pego um trabalho não tem como não fazer... Acho que o *Linha* despertou em mim, desencadeou em mim um olhar pra mim, assim eu dentro daquilo ali, quem eu sou, com o que eu me identifico, o que preciso tirar de mim, o que eu conheço em

mim, o que posso ser mais sincero com o que eu vou fazer, o que eu preciso buscar, sei lá eu acho que eu me tornei mais consciente do meu trabalho.

Simoni – Isso tudo te ajudou naquela cena que você fala “Olha pra mim playboy.”?

João Baldasserini – Essa cena...

Simoni – Você usou isso de... Era um pouco o João também pedindo?

João Baldasserini – Total, na verdade foi no final do filme, o Walter deixou passar o filme inteiro e foi uma das minhas últimas cenas e a gente chegou nesse set, a gente já tinha filmado em outro lugar, o sol já tava indo embora e precisava ser rápido, ele falou “Vamos deixar essa cena pra amanhã.”, mas eu já sabia, ele falou “Se você puder buscar uma emoção.”, e eu falei “To fudido, to fudido.”...

Simoni – Aquela cena é muito difícil.

João Baldasserini – Eu lembro que eu fiquei meio com pânico, fui embora pra casa mega concentrado, era uma sexta à noite, todo mundo na balada “João, João.”, eu desliguei, fiquei mega concentrado, eu cheguei no sábado e eu fiquei pensando muito na figura do meu pai, porque meu pai tem uma história que o meu pai foi um cara ausente desde que eu tinha seis anos, e eu lembro que a gente foi filmar e no dia eu cheguei mega concentrado, fui lá no carro, o fotógrafo aqui, o Walter no banco de trás do carro, ele falou “João quando você quiser... Quer fazer um aquecimento...”, eu lembro que ele falou “Você dá o ação!”, o que eu precisava mais é que ele queria que eu chorasse, que eu buscasse uma emoção, e eu falei baixinho antes de fazer essa cena “Olha pra mim pai”, fiz a cena, nossa, só que eu chorei que nem criança, ele “Calma, calma.”, tipo desembestei a chorar, e ele “Não, não, segura, segura.”, e eu... Mas depois a gente fez outras vezes, porque foi a primeira, depois a gente fez outras vezes, mas foi rolando.

Simoni – João um momento como esse, que você foi mexer na tua ferida...

João Baldasserini – Eu fui.

Simoni – Você que escolheu a sua referência afetiva.

João Baldasserini - É. A Fátima, primeiro ela fala: “Conta uma história triste”, ela pede num exercício, você vai lá e conta, no final da história ela fala “Isso não é triste, isso é engraçado.”...

Simoni – Dá uma raiva.

João Baldasserini - Você fala assim “É triste porra. To falando que é triste.”, e ela “Não, não é nada triste isso”.

Simoni – Você se arrepende de ter lembrado de uma coisa tão forte?

João Baldasserini – Nem um pouco, nem um pouco.

Simoni – No momento da cena, “Agora eu descontrolei não devia ter feito isso.”.

João Baldasserini – Não, eu acho que foi, eu senti que foi bom pra mim, foi uma coisa boa. É o que posso falar que meu pai me ajudou, onde meu pai me ajudou na vida, ele deve ter me ajudado em outras coisas, mas eu não... A Fátima uma vez ele me deixou preso assim, ela colocou num exercício que ela montava um quadrado de fita crepe e colocava a gente, cada um dentro de um quadrado, de um metro por um metro, você sentado ali, e ela vendava o olho, cada um dentro de um quadradinho de fita crepe e ela falou “Vocês não podem sair dessa fita crepe, não pode passar dela, tá bom? Vocês podem fazer o que vocês quiserem, mas vocês não podem passar dessa fita crepe.”, beleza. Começou o exercício, ela vendou o olho e deixou a gente lá, eu com a mão na fita crepe fiquei sentindo até onde tava a fita crepe e fiquei lá, e eu cantava, batucava, ficava lá, e nada, nada, nada ninguém fala nada, ela não fala nada, aquela coisa, você fica de pé, olhava, parece que aquela fita

crepe, parece que vai ficando pequena aquilo, vai diminuindo o espaço, deu uma meia hora assim, muito tempo, eu falei “E aí?” e eu comecei a ficar nervoso porque eu queria tirar a venda, eu queria sair dali, me sentia preso, “E aí?”, eu comecei a ficar muito nervoso, muito agitado, porque aquilo foi começando a sei lá me dar fobia, começou a me deixar preso ali, ela não falava nada, e eu não sabia, eu comecei a tremer, no final eu já tava “Me tira daqui! Me tira daqui!”, eu chorava...

Simoni – E não saía?

João Baldasserini – Não podia sair da fita crepe, ela não falava nada, ela falava só assim “Respira, só respira!”, “Me tira desse lugar eu não aguento mais ficar aqui!”, e uma besteira, um exercício psicológico, sei lá uma coisa tão simples que era só parar e ficar respirando ali, tem coisa mais difícil que a gente faz as vezes, e isso também foi legal, depois no final ela tirou a venda e parecia que eu tava afogado e eu percebia que era uma coisa minha eu era muito ansioso, sempre fui uma pessoa muita tensa, ansioso, sempre roendo unha, tive síndrome do pânico, e naquela hora me deu crise de pânico e ela falava “Precisa respirar, respira, só respira.”, enfim ela ia me conhecendo e ia me mostrando quem eu era, como eu era, o que me angustiava, ela vai revelando pra você a pessoa que você é, o que você tem de bom, o que você tem de ruim, o que você precisa controlar, o que você precisa melhorar, ela vai dando isso, não que, essas coisas que as pessoas falam que ela dá martelada no pé do moleque pro moleque... Mentira. Eu acho isso legal no processo dela, porque eu que me coloquei naquela situação, eu podia tirar ali a venda, sei lá, mas eu quis ir pra ver, então eu acho que foi bonito todo processo dela pra mim.

Simoni – Preciso te perguntar uma coisa. Cannes, como é foi Cannes? A viagem, a exibição? Foi a primeira vez que vocês viram o filme.

João Baldasserini – Foi incrível.

Simoni – Aquela adrenalina, o prêmio. Como é que foi?

João Baldasserini – Foi muito bom, quando eu fiquei sabendo do festival, “Foi selecionado...”, outro momento que eu era meio “pagual”, não tinha ideia do que era isso, “Legal .”

Simoni – “Vou pra França.”.

João Baldasserini - “Vou pra França, que maravilha.”, e eu pesquisei na internet pra ver como que era o festival, falei “Nossa.”, enfim na ida... Foi uma delícia, foi um momento assim, foi a primeira vez que a gente viu o filme.

Simoni – Você gostou do filme? Gostou do resultado do seu trabalho?

João Baldasserini – Nossa, gostei muito do filme, eu chorei muito no filme, mas eu chorei demais, na hora que eu sentei ali, que a gente entrou naquela cinema, aquelas três mil pessoas, parecia que tinham injetado uma adrenalina, sabe quando tudo parece que tá em *slow motion*, é muito louco descrever, eu sentei lá começou o filme, eu chorei, eu falei “O que eu to fazendo aqui? Nesse lugar, vendo um filme que eu fiz? Que caralho isso!”, eu não acreditava e isso me emocionou muito e o filme passou assim em meia hora, o filme tem duas horas sei lá, eu vi o filme assim, mas eu fiquei muito... Eu confesso que a primeira vez eu tava tão anestesiado, tão chapado que o filme passou assim bem com sensibilidade o filme, eu tava muito emocionado, então...

Simoni – Mas você acha que você tava feliz com o teu trabalho?

João Baldasserini – Muito feliz de ver como que contou aquela história e eu fiquei muito feliz com o resultado final do filme.

Simoni – E com a alegria dos outros meninos?

João Baldasserini – Muito.

Simoni – O Kaique, o Gera...

João Baldasserini – O Gera enlouqueceu, o Gera falava “Vai tomar no cu caralho!”, no meio do cinema.

Simoni – Isso tudo no meio do cinema?

João Baldasserini – No meio do cinema.

Simoni – Ele contou que pra gente que foi na rua.

João Baldasserini – Ele falava “Filha da puta!”, ele ficou louco.

Simoni – Eu achei que ele saiu pra falar.

João Baldasserini – Não, no banheiro assim, ninguém entendia nada. Ficou doidão, mas a gente ficou muito emocionado, a gente andando lá no carrão, porque era um comboio, seis carros com as bandeirinha lá, e no primeiro carros iam os produtores, no segundo carro não sei quem, no quinto carro vinha a gente e no sexto o Walter e a Daniela e você passava assim e é aquele mesmo processo pra todos os filmes, o público fica “Quem tá ali?”, a gente já baixou os vidrão, “Quem são esses caras?”, a gente andando, uma festa, paramos na frente do cinema e descemos e ficamos esperando, vem a parte do tapete que é incrível aquilo lá, maior adrenalina, o cara vai narrando em francês e vai passando no telão porque o público já tá dentro do cinema essa hora, então eles ficam assistindo a gente lá do lado de dentro e a gente sobe o diretor do festival vem e cumprimenta todo mundo, a câmera vai puxando e na hora que a gente entrou no corredor pra entrar na sala, que abriu a sala do cinema, eu vi o telão e eu vi a gente lá e nisso que o público levanta, você faz um “O que isso?”, é muito adrenalina e o Walter ia dirigindo a gente, ele falava “Cumprimenta lá em cima o pessoal.”, ele dava uns toques, mas foi muito gostoso, a gente passeou muito, várias festinhas.

Simoni – Mas trabalharam muito?

João Baldasserini – É. Muita entrevista. Mas foi muito divertido as entrevistas.

Entrevista 5 - Realizada em junho de 2013 com o ator Kaique de Jesus Santos, que interpretou o personagem Reginaldo.

Simoni – Vamos começar falando sobre o que você está fazendo hoje?

Kaique Jesus Santos – Acabei de me formar no Macunaíma, tô fazendo curso lá na Fátima Toledo e também to com um filme pra lançar agora em janeiro que é o do Sergio Machado [...] *O Acorda Brasil*.

Simoni – Que legal.

Kaique Jesus Santos – Bem bacana também.

Simoni – Então você tá...

Kaique Jesus Santos – To me virando sempre [...] Vamos ver onde dá.

Simoni – Eu vou perguntar pra você como é que você chegou pro trabalho, teve teste na escola, você tava numa ONG...

Kaique Jesus Santos- Na ONG e tal. Então, quando eu entrei no trabalho eu entrei meio acreditando que eu não tinha entrado ainda. Também acho que foi muito difícil pelo fato de ter uma dificuldade com a fala, que eu falo muito rápido e muito embolado também, naquela época era muito mais rápido e muito mais embolado do que hoje. Tinha muita dificuldade com a fala e isso é uma coisa que o ator precisa muito. O que mais exige do ator é isso. Acho que eu fiquei meio preso por causa disso. Em relação ao trabalho da Fátima nos primeiros dias eu achei meio estranho, tem uns exercícios que mexem bastante, mas como eu sou meio de me jogar eu me joguei e fui sentindo mais e foi dando prazer de fazer aquilo foi tipo, não sei explicar por que, mas eu tava sentindo prazer de fazer aquilo, achei muito show de bola. Em

relação à convivência com os irmãos, acho que com quem eu mais tinha intimidade e mais tenho até hoje é o Vini, porque o Vini foi... Eu fiz o teste e depois que eu passei a primeira pessoa com quem eu me relacionei foi o Vini, porque ficou um tempo só eu e ele fazendo.

Simoni – E o que vocês faziam?

Kaique Jesus Santos – Foi a bioenergética, umas coisas mais pra se conhecer, um conhecer o outro e pegar mais intimidade e fazer uma limpeza também. Acho que de todos ele foi o que eu mais tinha intimidade, depois a Sandra também que até hoje eu ‘chamo ela’ de *mamis* quando eu encontrou com ela, quando eu falo com ela. E o tempo que nós ficamos morando na casa, acho que valeu muito porque aquela intimidade que a gente já tinha fez crescer mais, praticamente já era uma família, pode-se dizer que nós éramos uma família, família mesmo, de pais diferentes mesmo. Foi muito show de bola, gostei bastante, que até nossa intimidade era tanta que a gente até fez um churrasco lá na...

Simoni – Na casa?

Kaique Jesus Santos – Na casa.

Simoni – Mas como? Ia comprar carne lá no açougue?

Kaique Jesus Santos - De boa.

Simoni – Eram só vocês que estavam lá?

Kaique Jesus Santos – Era só nós a família mesmo. Tinha um campinho lá embaixo, descendo o morro, a gente pegava e ia jogar bola no campinho, saia pra bagunçar, subia na laje e empinava pipa na laje, foi show de bola, viu.

Simoni – E o que a Sandra ficava fazendo enquanto vocês brincavam?

Kaique Jesus Santos – Às vezes ela ficava com nós, às vezes ela ficava fazendo comida, sempre tava fazendo alguma coisa.

Simoni – Ela ficou fazendo comida pra vocês?

Kaique Jesus Santos – Fazia também.

Simoni – Tipo mãe mesmo?

Kaique Jesus Santos – Tipo mãe e irmãos mesmo, a gente foi uma família. Foi total família. E acho que isso resultou muito no filme, ajudou muito, porque no relacionamento as coisas vinham automaticamente. Automaticamente as coisas estavam acontecendo e às vezes gente nem percebia...

Simoni – Tipo o que?

Kaique Jesus Santos – Tipo naquela cena que tava eu e a Sandra, que eu chegava em casa pensando “Nossa eu vou tomar uma bronca.” Ali parecia minha mãe mesmo brigando comigo. Tipo a hora de eu ‘pirraçar’ meus irmãos, coisa de irmão mais novo, “Vou pirraçar meus irmãos mais velhos”, era uma coisa que vinha naturalmente.

Gustavo - E você não tem irmão mais velho, você é irmão mais velho?

Kaique Jesus Santos – Não, eu não sou irmão mais velho. É diferente.

Simoni – Lá você era o caçula.

Kaique Jesus Santos – Lá sou o caçula.

Gustavo – E tua irmã te pirraça também?

Kaique Jesus Santos – Pirraça bastante, hoje menos, mas quando eu era mais novo bem mais.

Simoni – Parecia mesmo irmão e tudo, mas essa intimidade foi o trabalho da Fátima?

Kaique Jesus Santos – Foi o trabalho da Fátima, total.

Simoni – Ou você acha que vocês já tinham um ‘bateu o santo’ também?

Kaique Jesus Santos – Eu acho que bateu o santo... Eu acho que tudo que se ligou, bateu o santo e acho que o trabalho da Fátima ajudou mais um pouquinho ainda e pra completar, pra fechar com chave de ouro, foi esse tempo que a gente ficou morando lá, que eu acho que foi o que engrandeceu mais ainda o que a gente já tinha.

Simoni – E essa intimidade que você teve para lidar com a Sandra como se ela fosse sua mãe, isso foi por causa do trabalho de preparação?

Kaique Jesus Santos – Tanto pelo trabalho de preparação como também pelo jeito da Sandra, porque a Sandra é uma pessoa super gente fina, bacana, não tenho o que falar dela. Até nas filmagens, quando eu não tava filmando, quando eu tava no camarim, ela me tratava como um filho mesmo cuidava de mim, de vez em quando, quando a gente tava morando na casa, os moleques queriam sair comigo pra poder zoar, ela não deixava “Não, não, meu pequeno não, deixa meu pequeno aqui, ‘vai’ só vocês que são grandes.”.

Simoni – É?

Kaique Jesus Santos – É, tipo show de bola, não tem como não tratar como mãe, ela me tratava como um filho, tipo muito carinho, não tinha como.

Simoni – Eu fiz entrevista com ela, ela falou que vocês tiveram uma ligação muito rápida e eu fiquei perguntando por que, e ela falou “Ah nem é uma coisa de santo, é porque o Kaique é um fofo...”, então foi de lá pra cá e da cá pra lá também?

Kaique Jesus Santos – De lá pra cá e de cá pra lá.

Simoni – E essas histórias dos irmãos? Você falou que você teve mais relação com o Vini, ele falou que quando ele chegou pra filmar ele olhou pra você e lembrou dele no primeiro filme que ele fez quando era um menino, Central do Brasil.

Kaique Jesus Santos – É ele me falou isso também já.

Simoni – E como os outros dois foi tranquilo também?

Kaique Jesus Santos – Tranquilo, super de boa. Depois ainda fiz um curta com o Gera (José Geraldo Rodrigues) também.

Simoni – Ah é?

Kaique Jesus Santos – Se não me engano acho que chama *Tempo ao Tempo*, tipo super de boa. Sempre que podemos estamos em contato. Acho que quinta feira passada foi aniversário do Vini, ele me chamou pra encontrar ele no barzinho, só que não deu pra ‘mim’ ir, que pena.

Simoni – Mas vocês se reveem de vez em quando?

Kaique Jesus Santos - Sempre quando dá marca um almoço na casa de alguém, na casa de alguns deles, pra se encontrar todo mundo.

Simoni – Vocês ainda continuam se encontrando então?

Kaique Jesus Santos - Sim, sim, a gente se encontra...

Simoni – Acho que essa amizade não acaba nunca, não é?

Kaique Jesus Santos - Não acaba, não acaba.

Simoni – Não tem como.

Kaique Jesus Santos - Não tem como acabar porque não foi só amizade, foi como se fosse família mesmo, que nem o Vini agora vai ser pai, quando ele falou pra mim eu falei “Finalmente vou ser titio.”. É uma coisa que fica.

Simoni – Fala pra mim uma coisa, depois que você fez aquele teste na ONG, que te chamaram, que você até pensou que fosse...

Kaique Jesus Santos - Trote.

Simoni – Trote. Depois com quem você começou a trabalhar? Porque teve uma parte dos testes que foi com a Sandra?

Kaique Jesus Santos – Isso.

Simoni – Você fez bastante coisa com a Sandra antes de passar não foi?

Kaique Jesus Santos – Acho que foi um tempo de teste que era eu com a Sandra e mais cinco meninos.

Simoni – Não eram esses que fizeram o filme, né? Eram outros meninos?

Kaique Jesus Santos – Eram cinco meninos que estavam fazendo teste pra fazer o Reginaldo.

Simoni – Ah, era você e outros cinco pro teu papel?

Kaique Jesus Santos – É isso.

Simoni – E como é que é essa parte?

Kaique Jesus Santos – Tipo cada um fazia... Às vezes fazia todo mundo junto, às vezes fazia... Tinham duas mães a Sandra e a outra moça que eu esqueci o nome dela agora, mas às vezes fazia todo mundo com uma mãe, às vezes fazia todo mundo com outra mãe, às vezes fazia eu com a Sandra...

Simoni – E o que vocês faziam?

Kaique Jesus Santos – Fazia os exercícios lá, bioenergética, trabalho pra poder reconhecer, tipo essas coisas.

Simoni – Aqueles exercícios da Fátima?

Kaique Jesus Santos – Dá Fátima, é.

Simoni – “Olha pra mim.”

Kaique Jesus Santos – “Olha pra mim”...

Simoni – “O que eu gosto de mim.”...

Kaique Jesus Santos – O que acha ruim... Essas coisas.

Simoni – Durante esse tempo que você tava trabalhando com vários meninos e com duas mães, você achou que ia ser a Sandra? Ou não, nem passou pela sua cabeça?

Kaique Jesus Santos – Eu tava torcendo pra Sandra.

Simoni – É?

Kaique Jesus Santos – Foi quem eu gostei mais, [com] quem eu tinha mais intimidade, e também tipo a outra mulher que fazia a outra mãe, ela era muito durona, gostava muito de bater e isso me dava um pouco de medo...

Simoni – Porque durante o treinamento com a Fátima tava tudo valendo.

Kaique Jesus Santos – Então eu tava torcendo pra que fosse a Sandra e foi a Sandra mesmo...

Simoni – Ela era mais carinhosa?

Kaique Jesus Santos – É. E também eu trabalhei mais com a Sandra, entre ela e a outra mãe eu trabalhei com a Sandra, por isso que eu acabei querendo mais que fosse a Sandra.

Simoni – Escute, contou muito, a Sandra que falou isso, que vocês fizeram muitos testes pra ver o olhar, como o Vinícius já tava escolhido todo mundo tinha que ter um olhar parecido com o do Vinícius. Foi isso mesmo?

Kaique Jesus Santos – Se tinha que ser um olhar igual o do Vinícius eu não sei, mas tinha trabalhos também que tipo, tinha trabalho na Fátima que pedia muito o olhar pra poder o que? Pra poder vê se tá sendo visto pelas pessoas, pra poder valorizar mais isso, a questão do olhar. Acredito isso.

Simoni – E a Sandra também falou que teve uma vez que vocês fizeram uma cena em que ela tava servindo café pra você, falando sobre o seu pai, no filme, sobre o pai do Reginaldo, e foi uma cena muito bonita, que todo mundo

gostou, que você perguntou quem era seu pai e ela enrolando “Deixa pra lá.”, e você falou assim “Você amou meu pai? Você chegou a amar meu pai?”, e que todo mundo ficou emocionado. Você não lembra porque você era pequenino, mas todo mundo ficou emocionado porque o Kaique saiu com essa, “Você amou meu pai?”.

Kaique Jesus Santos – Eu me lembro de uma coisa, de um dia que foi na preparação ainda, que foi uma coisa que marcou bastante. Eu sempre chamava a Sandra, mesmo na época da preparação eu chamava a Sandra de Sandra mesmo, até que, eu não me lembro o que ela tava fazendo, que acabou mexendo muito comigo e com ela e, não sei se eu pedi um carinho pra ela, não sei, até que automaticamente em vez de falar Sandra veio mãe, eu falei mãe e tipo eu e ela começamos a chorar, debruçamos no choro, na aguentamos, e eu acho que isso foi uma coisa bastante marcante também.

Simoni – É tem esses momentos, e fica meio que garantido que a relação tá bem íntima.

Kaique Jesus Santos – É.

Simoni – E o que você achou que tudo isso... Isso tudo ajudou no resultado final do filme, você acha?

Kaique Jesus Santos – Total. Total.

Simoni – O que você achou quando assistiu o filme? Ficou bonito?

Kaique Jesus Santos – Achei show de bola. Show de bola. Na hora que eu vi no telão... Bem antes da preparação, das filmagens, antigamente eu pensava em ser bombeiro, meu sonho era ser bombeiro. Essa relação toda de preparação, essa correria de filmagem, isso tudo foi meio que me conquistando, “Um outro lado que eu posso ir.”, fui gostando, mas quando eu vi tudo aquilo no telão acho que foi o momento que eu pensei “É isso que eu quero ser.”, achei minha profissão...

Simoni – É muito bom não é?

Kaique Jesus Santos – É muito show de bola, adorei e ainda mais que no filme ficou tudo ótimo, acho que me convenceu mais ainda.

Simoni – A primeira vez vocês assistiram o filme foi lá em Cannes, aquela coisa, muito chique...

Kaique Jesus Santos – Show de bola.

Simoni – É o festival.

Kaique Jesus Santos – Nossa depois que acabou o filme foi tipo dez minutos de aplausos aquilo, a gente parava de bater, a gente pensava que o público iria parar e o público batia mais forte ainda, aquilo emocionou bastante.

Simoni – Quería que você comentasse algumas cenas, se é que você lembra. Tem uma cena que você avisa pro Dario, o Reginaldo avisa pro Dario, que vai ter teste lá, ele tá lá na Kombi você chuta a bola nele e “Quero ouvir.”...

Kaique Jesus Santos – “Quero ouvir”, essa fala ficou marcada “Quero ouvir, quero ouvir.”.

Simoni – Muito bom, aquilo era do texto?

Kaique Jesus Santos – Não, aquilo ali veio do nada e eu “Quero ouvir, quero ouvir.”.

Simoni – Mas você não tinha vergonha de improvisar assim?

Kaique Jesus Santos- Não, não. Teve até uma cena que eu sugeri que acabou ficando, que foi a cena que tava o João (Baldasserini), o Denis né, com a namorada dele no sofá...

Simoni – É eu to sabendo, o Gera falou.

Kaique Jesus Santos – O Gera pegava sentava, oferecia alguma coisa e ia pro quarto, eu falei “Gera, em vez de você falar rapidinho e entrar, senta, conversa, oferece salgadinho e depois começa a falar da bíblia, vai ficar muito foda.”

Simoni – Você que deu essa ideia?

Kaique Jesus Santos – Ai ele “Mas será que o Waltinho vai gostar? Não sei. Ele pode achar ruim.” “Faz, se ele não gostar ele vai falar que não.”

Simoni – Você tava se sentindo em casa...

Kaique Jesus Santos – Tava em casa, eu me joguei. Ele pegou e fez, eu tava no quarto e depois ele vinha, ele fez a cena e sentou, quando ele sentou eu vi que a Dani e o Walter já estavam segurando pra não rir, quando ele abriu a bíblia nossa, todo mundo... eu falei “Mano, ele gostou.”... O Waltinho falou “É isso ai Gera, gostei. Adorei.”, toda vez que tinha que repetir eles davam risada, foi muito show de bola, gostei bastante.

Simoni – E essa cena com o Dario que você inventou? “Quero ouvir, quero ouvir.”, qual que era o texto, era só pra dar o recado?

Kaique Jesus Santos – Era pra dar o recado, eu tinha que pedir desculpas pra ele se não me engano. Não...

Simoni – Tinha que pedir pra ele te pedir desculpas.

Kaique Jesus Santos – É tinha que pedir pra ele me pedir desculpas, se não me engano, ele tentava rebater e eu falava “Como é que é? Não to escutando ‘o desculpas’.”, eu falei “Quero ouvir, quero ouvir” e ficou.

Simoni – E você também provoca: “bundinha fofa”...

Kaique Jesus Santos – Bunda mole.

Simoni – É bunda mole, era do texto isso ou você improvisou?

Kaique Jesus Santos – O bunda mole acho que não era do texto também, se não me engano. O Waltinho deixava a gente muito solto, tipo ele dava a base do texto, mas aquilo você podia falar do seu jeito, ficava bem tranquilo, não ficava preso ao texto.

Simoni – E se ele não gostasse ele falava?

Kaique Jesus Santos – É.

Simoni Simoni – E essa cena com o Dario que você inventou? “Quero ouvir, quero ouvir.”, qual que era o texto, era só pra dar o recado?

Kaique Jesus Santos – Era pra dar o recado, eu tinha que pedir desculpas pra ele se não me engano. Não...

Simoni – Tinha que pedir pra ele te pedir desculpas.

Kaique Jesus Santos – É tinha que pedir pra ele me pedir desculpas, se não me engano, ele tentava rebater e eu falava “Como é que é? Não to escutando ‘o desculpas’.”, eu falei “Quero ouvir, quero ouvir” e ficou.

Simoni – Eu queria saber sobre a cena em que você volta para casa, quando você dormiu no ônibus e volta, que a sua mãe tava preocupada e ela te bate. Vocês filmaram muitas vezes aquela cena?

Kaique Jesus Santos – Não.

Simoni – Porque ela pega pesado.

Kaique Jesus Santos - Pega pesado...

Simoni - ...e sai uma lagrimona sua. Aquilo é de verdade?

Kaique Jesus Santos - Aquilo é tudo de verdade mesmo, acho que aquela cena não precisou repetir muitas vezes porque acho que foram poucas vezes, mas valeu todas, acho que foi... Não foi fácil, mas foi fácil, entendeu? Não precisou repetir muito.

Simoni – E por que você acha que você chorou?

Kaique Jesus Santos – Não sei, porque eu tava apanhando. Não sei.

Simoni – Porque o Reginaldo a gente entende o porquê chorou, tomou uma...

Kaique Jesus Santos – Tomei uma.

Simoni – E o Kaique?

Kaique Jesus Santos – Acho que pelo mesmo motivo. Porque eu brincava com uma coisa... Durante as filmagens eu brincava sempre com uma coisa, botava a roupa do Reginaldo eu era o Reginaldo, não era mais Kaique, então o Reginaldo chorou, eu chorei.

Simoni – E agora que você já fez curso de teatro? Você já deve ter feito algumas experiências de personagem lá no Macunaíma?

Kaique Jesus Santos – Lá no Macunaíma?

Simoni – É, você fez montagem, apresentação.

Kaique Jesus Santos – É, lá todo final de semestre tem apresentação de teatro.

Simoni – Você voltou a sentir isso em alguma personagem que você fez no Macunaíma? “Pus o figurino eu já era o personagem.”, se sentiu a mesma coisa que você sentiu no Reginaldo?

Kaique Jesus Santos – Teve uma peça que eu fiz que eu fazia de um skatista e um traveco que era de uma casa noturna. Eu meio que incorporei total. O skatista era um cara cheio de gingado, foi bem difícil fazer esse skatista, mas consegui fazer e o traveco que eu fazia era total traveco, mandava beijo pro pessoal que tava sentado, acho que o papel que eu mais incorporei foi desses dois.

Simoni – Como é que você vê esse negócio, você ter feito um filme tão importante, ter mandado muito bem, modéstia a parte...

Kaique Jesus Santos - Obrigado.

Simoni – Aquela coisa tão espontânea, é bonito ver isso.

Kaique Jesus Santos – Eu não gosto muito de ficar me preocupando com a atuação, eu deixo fazer. Se eu fosse aquela pessoa como é que faria? E vou fazer. Eu meio que me jogo, não gosto muito de me preocupar com...

Simoni – Como vai fazer.

Kaique Jesus Santos – Como vou fazer.

Simoni – E esse filme que você fez com o Sérgio Machado? Você teve que filmar bastante?

Kaique Jesus Santos – Filmei bastante. É um adolescente que gosta de música, adora tocar, toca violino, adora tocar e o pai é evangélico, é muito show.

Simoni – Como é que foi dirigir o ônibus?

Kaique Jesus Santos - Foi bem bacana. Teve um pequeno pedacinho que eu dirigi mesmo, mas foi muito bacana porque eu fiz uma aula de auto- escola antes de fazer a cena, foi uma coisa muito show, nunca tinha imaginado dirigir uma coisa, sentar naquele banco, aquele negócio grande, grandão, nem carro eu imaginava, no máximo uma moto, porque meu pai tinha, mas foi show.

Simoni – E quando te falaram que você ia dirigir um ônibus?

Kaique Jesus Santos – Ah, gostei.

Simoni – Brinquedo.

Kaique Jesus Santos – Brinquedinho na mão de criança, adorei, acho que o mais engraçado de tudo era a cara das pessoas que não sabiam que tava filmando, que tava lá fora no carro, olha pro lado e via aquela criança dirigindo, muita gente, até saíam de perto do busão, iam embora.

Gustavo – Mas tinha uma outra pessoa dirigindo, ou não?

Kaique Jesus Santos – Tinha, tinha, tinha dublê também, mas tipo show de bola.

Simoni – E teve muitos dias de filmagem no ônibus?

Kaique Jesus Santos- Não, se não me engano ‘foi’ um ou dois (dias). Se eu não me engano.

Simoni – Então teve um momento que você dirigiu mesmo?

Kaique Jesus Santos – Sim.

Simoni – Foi gostoso?

Kaique Jesus Santos – Nossa, foi legal. Até que eu não fiz quase nada, praticamente só acelerei um pouquinho e segurei o volante, mas mesmo assim...

Gustavo – E esse personagem músico, violinista que é um pouco mais diferente de você. Foi mais difícil fazer?

Kaique Jesus Santos – Eu acho que a dificuldade foi só em tocar, eu não entendi nada de música, ainda não entendo muito, ainda mais violino que é um instrumento muito difícil, mas do mesmo jeito que eu me apeguei ao Reginaldo. Me apeguei tanto que eu nunca imaginei tocar um instrumento clássico e no final até eu peguei um violino pra mim.

Simoni – Ah você trouxe o violino?

Kaique Jesus Santos – To tentando tocar em casa, às vezes.

Simoni – É um dos mais difíceis que tem. Pra você fazer você ouviu muita música clássica ou não?

Kaique Jesus Santos – Ouvi muito as músicas que eu tinha que tocar, e ia nas apresentações da sala São Paulo, a gente ia todos juntos com a galera.

Simoni- Pra esse filme não teve preparação?

Kaique Jesus Santos – Teve.

Simoni – Ah teve. Com a Fátima?

Kaique Jesus Santos – Com a Fátima também.

Simoni – Então você participou de outra preparação? E como foi, agora que você já sabia como era essa outra preparação, foi igual?

Kaique Jesus Santos – Foi igual, mas eu tava menos perdido, acredito eu, e sabia mais o caminho.

Simoni – Mas não tava também se defendendo mais?

Kaique Jesus Santos – Não, porque eu acho que o propósito é outro, eram as mesmas coisas, mas de jeito diferente porque que não era o mesmo objetivo, e também quando você se entrega não tem como você tentar se defender, não tem chance pra isso.

Simoni – Mas ela bate forte a Fátima...

Kaique Jesus Santos – A parte de limpeza. Não sei porque, mas eu gosto disso.

Simoni – Você gosta de apanhar?

Kaique Jesus Santos – Eu gosto, gosto de sofrer, de me entregar, sorrir, eu gosto que, de certa forma, o ator e o personagem acabam se conhecendo mais, você acaba vendo o seu limite, sabendo mais quem é você.

Simoni – E isso é importante pra interpretar?

Kaique Jesus Santos – Total

Simoni – Por quê?

Kaique Jesus Santos – Você, como eu posso dizer... Você não tenta ser o personagem, você deixa o personagem ser você, meio que isso. Não sei se deu pra entender o que eu quis dizer.

Simoni - Muito bem. E Cannes, como é que foi lá em Cannes? Como é que foi a comemoração?

Kaique Jesus Santos – Nossa, Cannes acho que foi tudo muito mágico. Primeiro eu acho que eu nunca tinha imaginado sair do Brasil.

Simoni – Foi a sua primeira viagem de avião?

Kaique Jesus Santos – É, primeira viagem de avião. Mas eu me senti meio perdido e surpreso com tudo. Tudo que eu via eu ficava besta de ver, a única coisa que eu não gostei de lá, de Cannes foi a dificuldade de achar arroz e feijão. Porque lá é difícil.