



## Preparação de Crianças para Atuação no Cinema<sup>1</sup>

Kelly Demo Christ<sup>2</sup>

Josias Pereira da Silva<sup>3</sup>

Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS

### RESUMO

O preparador de atores é uma função ainda bastante nova no cenário do cinema brasileiro. Através dele é que, muitas vezes, se constrói a ponte entre diretor e atores. O problema aqui abordado é como se dá essa ponte no caso dos atores infantis, tendo em vista questões como a sua falta experiência e pouco repertório cultural. Esta pesquisa procura fazer uma análise a partir da obra de Peter Slade (1978) de possíveis métodos que possam viabilizar a preparação destes atores, entre eles os jogos dramáticos e a utilização de representações sociais.

**PALAVRAS-CHAVE:** Atores infantis; preparação de elenco; atuação no cinema.

A linguagem cinematográfica se constituiu de forma híbrida, se apropriando da literatura, das artes cênicas e circenses, de forma que podemos ser genéricos ao utilizar o termo “ator<sup>4</sup>”, sem especificar se é um ator de cinema, teatro ou TV. É do teatro que se construiu ao longo dos séculos uma tradição de interpretação dramática, incorporada pelo cinema desde seu surgimento, no fim do século XIX (GERBASE, 2007, p.10).

Apesar de não separar aqui os atores em termos de teoria de atuação, colocou-se o termo “atuação de cinema” no título do presente artigo. Isto ocorre por dois motivos: primeiro, acredita-se que o método necessário para a atuação no cinema contenha em si algumas especificidades que devem ser destacadas, apesar da evidente influência das artes cênicas que o precedem; segundo, grande parte desta pesquisa é o resultado de um estudo de caso das experiências exclusivamente realizadas em projetos de audiovisual da pesquisadora.

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na DT 4 – Comunicação Audiovisual, do XV Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul, realizado de 8 a 10 de maio de 2014.

<sup>2</sup> Estudante de Graduação do 5º semestre do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel. E-mail: kelly.christ@yahoo.com.br

<sup>3</sup> Orientador do trabalho. Professor do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel. E-mail: erdfilmes@gmail.com

<sup>4</sup> Este artigo não visa fazer uma diferenciação entre o que seria um “ator” ou um “não ator”, irá utilizar-se da definição de que ator é todo sujeito que estiver se dispondo à arte de atuar.



Além dos trabalhos realizados durante a graduação, na UFPel, também trabalhei como bolsista no I e II Festival de Vídeo Estudantil de Pelotas<sup>5</sup>, nos anos de 2012 e 2013. Participaram dos Festivais, escolas públicas municipais de nível fundamental e médio, na cidade de Pelotas e região, para as quais foram oferecidas oficinas de roteiro, direção e montagem. Tive oportunidade de trabalhar com grupos de crianças e adolescentes de diferentes idades, abrangendo desde jovens terminando o ensino médio até crianças que ainda estavam passando pela alfabetização. Tentou-se ao máximo dar suporte a distância para deixar os alunos independentes em seu processo de criação e produção, ainda que sempre acompanhados de seus professores, que contribuíram com seu tempo e dedicação nas realizações dos estudantes. Tive maior proximidade com algumas escolas localizadas em regiões periféricas da cidade, principalmente pela sua demanda de equipamentos e de experiência com a prática audiovisual, e pude ter participação direta no processo de cerca de dez curtas. Como escreve Gerbase:

Dirigir atores não é tarefa simples. Engana-se quem pensa ou escreve que é. Às vezes, até pode ser algo agradável (é saudável que seja), mas também pode ser uma experiência que lida com situações-limite. Pode ser um exercício de criação de um mundo ficcional que, além de mexer com as emoções dos atores, teoricamente preparados para isso, mexe com os sentimentos mais profundos do diretor (GERBASE, 2012, p.121).

Quando se trata de crianças o desafio é maior, e bastante recorrente para quem trabalha com audiovisual. Como citou o autor, nestes procedimentos estamos “mexendo com emoções”, e no caso das crianças, muitas dessas emoções ainda não passaram pela maturação, tornando-as muito instáveis para que possam ser trabalhadas. De acordo com alguns autores do teatro e da arte dramática, como Constantin Stanislavski<sup>6</sup>, a memória afetiva pode ser uma ferramenta importante para a interpretação, pois é através dela que o ator irá se colocar no lugar do personagem. Uma criança ainda não passou por diversas experiências, então, como interpretá-las? É um dos fatores limitantes que levaremos em consideração.

Também precisamos reconhecer que os atores infantis vêm de um universo diferente do que o diretor está acostumado a lidar, de atores já formados para atuar ou

---

<sup>5</sup> Uma iniciativa da Prefeitura Municipal de Pelotas, Secretaria Municipal de Educação e Desporto e da Universidade Federal de Pelotas, curso de Cinema e Audiovisual.

<sup>6</sup> Dramaturgo russo, fundador do Teatro de Arte de Moscou, viveu de 1863 a 1938. Ficou conhecido por criar um sistema de interpretação, dando uma nova dimensão psicológica e estética às artes cênicas.



não atores adultos que apresentam uma carga emocional mais desenvolvida. O objetivo aqui é discorrer a respeito da possibilidade de preparar crianças para a atuação no cinema, levando em consideração os obstáculos que isso infere: falta de repertório em atuação, timidez comum em certas idades, falta de controle da memória afetiva, ou a dita sensibilidade em se trabalhar com uma emoção.

Deve-se destacar que no processo de preparação de um ator infantil é necessária uma abordagem diferenciada, apresentando em primeiro plano no trabalho o que faz parte de seu universo, o que é lúdico, o experimental, as brincadeiras e jogos. O autor que foi pesquisado pela sua relevância a respeito de como trabalhar este universo, foi o britânico Peter Slade. Pioneiro no campo de dramaterapia e de teatro para crianças, em “O Jogo Dramático Infantil” (1978) aqui abordado, Slade se baseia em cerca de trinta anos de observações de crianças “jogando”. Com o termo “jogo” (do original *play*) ele se refere à atividade de dramatização improvisada, que é inspirada no teatro, mas se diferencia desta arte: “teatro significa uma ocasião de entretenimento ordenada a uma experiência emocional compartilhada. Há atores e públicos diferenciados” (SLADE, 1978, p. 18). O jogo dramático é uma maneira da criança se expressar, e, portanto, um exercício válido para a preparação de atores cinematográficos.

Por outro lado, também irá se considerar as conclusões da autora e preparadora de elenco Fátima Toledo, mais atual em sua teoria, que teve experiências tanto com atores consagrados quanto com crianças que jamais haviam atuado antes. A primeira vez que a figura do preparador de atores comparece no cinema brasileiro foi em “Pixote: A Lei do Mais Fraco” (Babenco, 1981). Na época, Fátima Toledo lecionava aulas de teatro para jovens da FEBEM<sup>7</sup>, e através disso foi escalada pelo diretor para preparar o elenco para o filme, que retrata a marginalização de um jovem de onze anos. A trama dramática e complexa exige um realismo que, na visão de Babenco, só poderia ser alcançada se trabalhada com alguém que já estivesse inserido de alguma maneira dentro daquele universo, por isso o diretor convidou meninos de rua para interpretar os respectivos papéis. A partir desta experiência densa com este primeiro filme, Toledo cria seu próprio método de preparação de elenco, tendo destaque na mídia principalmente pelos longas-metragens “Cidade de Deus” (Meirelles, 2002), “O Céu de Suely” (Aïnouz, 2006), “Tropa de Elite” (Padilha, 2007) e “Tropa de Elite 2: o Inimigo agora É Outro” (Padilha, 2010).

---

<sup>7</sup> Fundação Estadual para o Bem Estar do Menor, atualmente conhecida como CASA (Fundação Centro de Atendimento Socioeducativo ao Adolescente).



O preparador de atores, no cinema, tem contato com um processo essencial: a tentativa de dar vida ao personagem que se encontra no roteiro. O roteiro é a primeira etapa do processo da direção cinematográfica. Toledo foi questionada em entrevista<sup>8</sup> a respeito de sua possibilidade de alterar esse roteiro que lhe é dado, e com o qual ela constrói cada um dos ensaios com os atores.

Para fazer o filme “Cidade de Deus”, você chama as pessoas daquele universo. É evidente que elas estão muito mais aptas a falar daquele universo do que a gente. Então o preparador de atores tem a composição artística, os atores vêm com a verdade. Muitas vezes o que está dito em um roteiro não cabe ali. E os atores descobrem caminhos melhores que deve ser pensados pela preparação de atores e direção (TOLEDO, 2012, p.181).

Partindo deste ponto de vista, é evidente que o trabalho com um ator que representa ou pertença a um determinado meio pode acrescentar em termos de narrativa ao filme, uma vez que teremos acesso às singularidades daquele ambiente através dele. Toledo trabalha dentro de seu método com a improvisação, e muitas vezes durante os ensaios, consegue fazer com que os atores cheguem ao que está escrito no roteiro sem ao menos lê-lo. Quando a fala não é alcançada, é quando Toledo acredita que seja necessário se alterar o que está escrito para algo mais crível ao personagem, e o mesmo pode ser desenvolvido com as crianças, o procedimento de desenvolver os diálogos para que venham a condizer com suas realidades, adaptá-los.

Tanto no cinema universitário, quanto nos filmes realizados para os Festivais, foram diversas as dificuldades de trabalhar com crianças cuja experiência com atuação, quando muito, se deu nos teatros realizados na escola. Ainda é muito presente nas redes de ensino a noção de que o teatro deve ser representado em um palco, e o ator precisa articular cada uma de suas palavras, falando alto, e expandido seus gestos, isso cria um vício nos atores infantis que acaba sendo reproduzido em frente às câmeras. Como anteriormente citado, existem algumas especificidades na preparação de atores no cinema, uma delas é exatamente o realismo que a interpretação convencionalmente busca alcançar na sétima arte, sempre promovendo a naturalidade em termos de gestos e nos tons das falas. Se os atores infantis estão habituados com esse teatro cheio de exageros, será necessário um tempo para “limpar” cada uma dessas ações, deixa-las mais naturais.

---

<sup>8</sup> REVISTA ORSON. Edição número 3, ano 2012.



Na experiência que tive, no entanto, o tempo nas escolas, nos ensaios, era geralmente escasso, tanto em função da grande quantidade de escolas inscritas no festival, quanto pelo período que era disponibilizado nas mesmas<sup>9</sup>. Por isso foi essencial adaptar o processo à realidade dos alunos. Acompanhou-se muito mais o processo de criação de roteiro, de personagens, e da direção destes atores na própria gravação, do que o processo de ensaios. Como o Festival permitia que o curta tivesse qualquer temática, sempre se buscava aprontar um roteiro cuja história interessasse os alunos de alguma maneira, ligada a suas realidades, e ali ficava evidente o recorrente gosto em tratar de romance, mistério, fantástico, o apego pelas representações de bem e mal e a presença da religião.

No caso de um trabalho com um roteiro fechado a participação dos atores infantis deve ser levada em consideração no processo criativo, pois eles são os integrantes deste universo, como explicou Toledo. Conversando com os professores que puderam estar presentes nesta etapa de ensaios e adaptação de roteiro, compreendeu-se que um dos aspectos importantes para os alunos se dava exatamente no momento de decorar as falas, mais uma característica marcada pelo teatro da escola. Toledo argumenta que não é a maneira que procede em seu método:

Quando eles fazem a leitura, eles fazem a leitura do personagem e não do filme. (...) Então eu faço a preparação em três fases. A primeira fase eu dou uma olhada em quem são estes atores. Eu proponho exercícios, para eu fazer um diagnóstico se estes atores estão perto ou distante do que vai ser filmado, do que vai ser trabalhado no universo do filme. Segundo movimento, as relações do filme o universo (...). No terceiro movimento eu faço o levantamento de cena. Então para cada cena, a gente tem um exercício, depois deste exercício eu leio a cena para eles. Eu não dou o roteiro para eles decorarem. Então eles trabalham em conjunto o levantamento de cena e não separados (TOLEDO, 2012, p.180).

Cabe ressaltar que dificilmente uma obra audiovisual é gravada na ordem do seu roteiro, e sim por uma ordem que prioriza e facilita sua produção. Nesse sentido os ensaios se tornam um processo indispensável, pois é ali que o ator precisa compreender seu personagem como um todo, e suas especificidades em cada momento descrito no roteiro.

Peter Slade escreve que “todas as crianças são artistas criativos” (1978, p. 35), o autor se refere à improvisação como uma possível forma de manifestar e estimular

---

<sup>9</sup> Um período de aula tem cerca de 50 minutos, sendo que até que seja feita a organização prática da sala já se perde de 15 a 20 minutos.



esta criatividade. Ele demonstra que o fato de crianças terem a tendência de copiar os adultos, e tudo o que enxergam, não faz delas menos criativas. No cinema, é aí que o diretor ou o preparador deve se utilizar das representações sociais conhecidas pelo ator infantil. É necessário que se conheça o universo que essa criança tem acesso, que se conheça seu repertório específico, com o que ela tem contato, para daí desenvolver a sua interpretação.

Uma das turmas mais jovens que tive oportunidade de trabalhar foi na E.M.E.F. Luiz Augusto de Assumpção, em 2012, onde sugeri que fosse realizada uma história de zumbis. Pela idade dos alunos (muitos eram recém-alfabetizados), decidimos que o ideal seria a realização de um vídeo com fotos, poupando o demorado processo de decorar falas. Ainda assim, era uma turma bastante grande, e o envolvimento de todos com a atividade seria decisivo para que o filme acontecesse. A temática contribuiu, eles demonstraram muito interesse pela ideia de serem mortos vivos, principalmente por já assistirem filmes do gênero, além de termos realizado um exercício em que cada um teria que criar o seu próprio jeito de andar, procurando verossimilhança dentro do universo de filmes do gênero.

Uma informação importante a respeito do desenvolvimento infantil em relação aos jogos dramáticos, e como eles podem ser usados na preparação de atores, é que a partir dos onze anos de idade a criança pode desenvolver a timidez e se sentir relutante em relação a algumas propostas de jogos dramático, como escreve Slade (1978). Uma possível maneira de resolver a situação é permitir a criança que ela venha a participar de forma criativa da proposta, mesmo que de certa forma já seja sugerido alguma ação pelo preparador.

Slade desenvolve ainda um método que, pelo que descreveu, funcionou principalmente com crianças de idades iniciais: a utilização do som nos jogos dramáticos. “As crianças amam o som e, usando vários ruídos interessantes na escola pré-primária, podemos inspirá-las a criarem à sua própria maneira. Elas dividem o som de três modos principais: cadência, ritmo e clímax” (1978, p.35) ainda sugere-se, para que o jogo seja mais funcional, que as crianças também possam usá-los, que os instrumentos levados para a construção destas ações sejam instrumentos simples, como tambores, gongos, apitos, latas, etc. Dessa forma, uma possível forma de preparar um ator para uma cena com um ápice seria marcando através da velocidade das batidas, por exemplo, o início o meio e o fim da ação. De acordo com alguns relatos práticos do livro de Slade, a técnica do som pode ajudar as crianças a saberem o que fazer, pois os



ruídos colaboram com o processo de assimilação (por exemplo, um apito evoca a ideia de uma chaleira, ou um trem). Além de o ator conseguir compreender o ritmo da cena, irá alcançar a consciência das motivações que levam essa modificação de atmosfera dramática.

Permita maior número de repetições dos temas dos jogos dramáticos e, de vez em quando, faça um polimento das tentativas improvisadas, oferecendo sugestões. Para que o seu entusiasmo não arrefeça, deixe-as representar até o fim a primeira vez e comente depois. (SLADE, 1978 p. 49).

Slade aposta em alguns métodos para todas as idades, um deles é a observação e imitação. Como no caso estamos tratando da preparação de um ator para um determinado fim, o ideal do diretor para aquele personagem que já foi composto de certa maneira em sua mente. É relevante que se utilize disto para dar sugestões, referências e exemplos na forma de atuação. Slade cita que as crianças “usam a experiência da vida para enriquecimento, experimentação e prova” (1978, p.35).

Essa experiência de vida surge na representação social que a criança tem do seu mundo. A teoria das Representações Sociais foi desenvolvida por Serge Moscovici na década de 1960. Esta teoria, a principio, estava ligada a sociologia com o estudo da coletividade, e depois ganhou espaço na Psicologia Social. O Conceito de representações coletivas foi elaborado por Émile Durkheim, de onde Moscovici iniciou sua pesquisa. A representação é “uma forma de conhecimento, socialmente elaborada e compartilhada, com um objetivo prático, e que contribui para a construção de uma realidade comum a um conjunto social” (JODELET, 2001, p.22).

Para Moscovici (2007) o individuo aprende as representações sociais dos grupos dominantes e através da internalização destas representações que irá exprimir seus sentimentos, valores e ideias. Para o pesquisador, o sujeito é ativo e constrói o conhecimento que muitas vezes surge através dos meios de comunicação, compartilhando com outros um signo que pode virar uma representação de um determinado grupo social. Por isso que as crianças tendem a imitar o que veem na televisão quando estão atuando, estão interpretando a partir da exibição uma representação social.

Quando se sabe quais são as representações sociais do ator, seja ele adulto ou criança, se facilita o processo do diálogo a respeito de quem é o personagem e como ele





se comportaria perante cada situação na qual se encontra, pois assim o diretor pode dialogar se baseando nas experiências do ator, no que ele irá se identificar.

Nos trabalhos que realizei com atores infantis percebi algumas ações que podem ser também estudadas em outras pesquisas. Um dos achados da pesquisa que realizei, foi a evidente diferença de comportamento em relação ao espaço. Os atores se comportavam com maior desenvoltura nos espaços que estavam acostumados a frequentar, como na própria escola, ou em suas casas, pois nestes espaços já existia a representação social do seu grupo, fazendo com que o ator se sentisse preparado a se expressar, e a interpretar seu personagem. Quando apenas feita a troca de espaço, mas com a turma acompanhando em massa o deslocamento, a atmosfera permanecia semelhante para eles. Porém, as ações mudam quando o ator se vê fora do espaço com o qual está ambientado, e sozinho. Isso muda sua noção de socialização, de mundo, fazendo com que se torne tímido e relutante em seus gestos, e sua expressão. Como cita Slade, “é preciso construir a confiança por meio da amizade e criar a atmosfera propícia por meio de consideração e empatia” (1978, p.18), definindo que também é contribuinte esta relação de amizade em relação ao condutor do processo, seja o preparador de atores, ou o diretor, além de ser essencial para a interpretação do ator infantil que ele se sinta bem em relação ao espaço.

Já discorreremos a respeito dos problemas em apresentar um roteiro fechado para o ator durante as primeiras etapas de preparação e de ensaios. No caso, um processo bastante conhecido do método de Stanislavski, e que se torna presente nos jogos, é a marcação da fala pelo gesto, pela ação. Por exemplo, se a cena requer um sentimento de impotência perante algo, podemos propor que o ator deitado no chão imagine que não consegue mexer nenhuma parte do corpo, que está amarrado por cordas, e que por mais que tente o corpo não obedece aos seus comandos. A imaginação pode contribuir imensamente a preparação, e desta forma deve ser sempre estimulada durante o processo. Quando o ator for representar a cena, podemos retomar este sentimento construído, contribuindo para que ele possa sentir a impotência, através da ação de contração dos músculos, tal qual no jogo.

Compreende-se por memória afetiva o processo de recordar uma sensação experimentada, para poder-se dar a intenção a cada ação presente no roteiro. Evidentemente, se o jovem não passou por uma determinada experiência, pode não conseguir alcançar a sensação necessária, aí está à limitação. Cabe, portanto ao preparador de atores, junto com o ator, entrar no processo de encontro a uma ação física





correspondente, encontrar algo que possa remeter a uma sensação semelhante, para que esta seja retomada no momento da interpretação, como foi citado no jogo acima. A memória afetiva é usada por muitos atores para atrair de forma intensa um sentimento que já tenha sido vivido antes. Toledo se mostra bastante relutante quanto a esta prática:

Emoção é um negócio muito perigoso. Têm muitos que não têm controle. A emoção significaria um sentimento ou um gosto. Por exemplo: a perda de alguém na vida de não sei quem, a sensação é só a perda, então eu prefiro e acho mais seguro a gente trabalhar com sensação. A emoção eu acho que é do espectador. Porque a hora que ele está vendo uma cena de despedida o espectador tem a memória emotiva das despedidas dele, então ele chora. Os atores e diretores têm que trabalhar com a despedida, o que ela provoca na gente, o abandono, a solidão, a desproteção, o desamparo, mas não a despedida, entendeu? Porque chega uma hora que a pessoa consegue se despedir (TOLEDO, 2012, p. 183).

A preparação do ator, seja com um profissional especializado na área, ou seja, feita pelo ator de forma individual, é uma parte extremamente importante do processo. Stanislavski define que “o trabalho preparatório sobre um papel pode ser dividido em três grandes períodos: estudá-lo, estabelecer a vida do papel e dar-lhe forma” (STANISLAVKI, 1972, p.21), e acredito que isso valha para qualquer ator. É necessário um empenho no papel, uma paixão, e uma disponibilidade de querer atuar. Apesar dos jogos serem executados no processo de preparação, sempre irá depender do ator que o personagem saia do papel, que ele realmente exista, e para isso ele precisa atuar de maneira criativa nesta construção.

Sendo assim, em função da recorrente dificuldade em trabalhar com crianças em realizações audiovisuais, buscou-se analisar métodos de trabalho para os processos de preparação de atores infantis. As práticas nas escolas das quais pude participar durante o I e II Festival de Vídeo Estudantil contribuíram para que se pudesse perceber os jogos como uma ferramenta a ser considerada na preparação de atores infantis. O processo de preparação de atores ainda é bastante recente no Brasil. Quando se trata de jovens ou crianças, as informações são ainda mais escassas.

Considero que outros estudos devem ser realizados para averiguar qual o melhor método de se trabalhar com atores infantis nos processos de preparação, ensaios e direção. Aqui buscamos apresentar uma opção, através dos ditos jogos dramáticos da teoria de Peter Slade, aliados aos processos de representações sociais das crianças. Fez-se ainda a ligação com o método de Fátima Toledo, pioneira em trabalhos como



preparadora de elenco no Brasil. Ambos os autores tiveram em sua prática a experiência de trabalhos com crianças, e perceberam na prática o seu aprendizado diferenciado.

Se este trabalho de atuação for realizado com o ator infantil, de acordo com Slade (1978), o que ocorre é um processo ainda mais impressionante de aprendizado, pois a imaginação, a autoconfiança e a desenvoltura são estimuladas ainda mais do que ao trabalhar com atores adultos.

### **Referências bibliográficas**

GERBASE, Carlos. **Direção de atores: como dirigir atores no cinema e TV**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

JODELET, Denise. **Representações sociais: um domínio em expansão**. In: JODELET, Denise (Org.). *As representações sociais*. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2001.

MOSCOVICI, Serge. **A representação social da psicanálise**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007

Revista ORSON. Direção de atores. **Entrevista: Fátima Toledo**. Edição número 3, 2012.

SLADE, Peter. **O Jogo Dramático Infantil**. São Paulo: Summus Editorial, 1978.

STANISLAVSKI, Constantin. **A Construção da Personagem**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1970.

\_\_\_\_\_. **A Criação de um Papel**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. **A Preparação do Ator**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1964.