

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

GABRIEL VIEIRA CAETANO

**O ATOR E AS POSSIBILIDADES DE ATUAÇÃO: UMA ANÁLISE DA CRIAÇÃO NO
TEATRO E NO CINEMA A PARTIR DO CONTO AQUELES DOIS, DE CAIO
FERNANDO ABREU**

UBERLÂNDIA

2026

GABRIEL VIEIRA CAETANO

**O ATOR E AS POSSIBILIDADES DE ATUAÇÃO: UMA ANÁLISE DA CRIAÇÃO NO
TEATRO E NO CINEMA A PARTIR DO CONTO AQUELES DOIS, DE CAIO
FERNANDO ABREU**

Trabalho de conclusão de curso apresentado
a Universidade Federal de Uberlândia como
requisito para conclusão em Licenciatura em
Teatro.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Ferreira
Kamla

Data de aprovação: 19/03/2026

Profa. Dra. Renata Ferreira Kamla (Orientadora)

Prof. Dr. Narciso Laranjeira Telles da Silva (Examinador)

Prof. Me. Carlos Eduardo Santos de Oliveira (Examinador)

UBERLÂNDIA

2026

AGRADECIMENTOS

Neste ponto da vida, acredito que passamos por muitos acontecimentos e encontramos muitas pessoas que atravessam nossa trajetória, algumas apenas passam despercebidas e outras são essenciais para a formação do nosso ser e, no meu caso, o artista que venho me tornando.

Para começar os agradecimentos às pessoas que contribuíram de certa forma para essa pesquisa, começo agradecendo a minha mãe, que em nenhum momento duvidou de mim e da minha capacidade, pelo contrário, sempre me incentivou e acreditou em meu potencial. Gostaria de agradecer a todos os envolvidos em nosso experimento cênico do Aqueles Dois, bem como a equipe e às pessoas que contribuíram para a realização do nosso filme. Sem o empenho e a colaboração de cada um de vocês, nada disso teria sido possível. Afirmo que essa pesquisa não teria dado certo sem vocês, que chamo de amigos.

Penso que seria imperdoável não mencionar meus mestres, professores que foram extremamente marcantes em minha trajetória até o momento, sendo eles: Ernane Fernandez, Call Oliver, Mari Dias e Renata Kamla. Cada um contribuiu de forma singular para quem sou hoje enquanto artista, sou muito grato a vocês por isso. Por último e definitivamente não menos importante, agradeço a minha companheira Lara Puccinelli, que nos momentos onde a pesquisa me deixava em um limbo de dúvidas, você sempre esteve ao meu lado, obrigado por isso.

RESUMO

Este trabalho de conclusão de curso, desenvolvido na Universidade Federal de Uberlândia (UFU–MG), investiga o processo de preparação do ator para a atuação no teatro e no audiovisual, com ênfase no cinema, buscando compreender como se mantêm a organicidade, os impulsos e a espontaneidade em ambas as linguagens. A pesquisa toma como objeto de análise as obras geradas — um experimento cênico e um filme —, ambos baseados no conto “Aqueles Dois”, do livro *Morangos Mofados*, de Caio Fernando Abreu (1982). O estudo analisa e registra as diferenças e semelhanças nos processos de criação do ator em cada linguagem, por meio da experimentação de distintas técnicas de atuação. A metodologia adotada caracteriza-se como pesquisa guiada pela prática, articulando estudo teórico, experimentação em grupo de estudos em atuação — coordenado pelo autor — e a vivência dos processos de montagem teatral e realização cinematográfica. Como referências teóricas, a pesquisa dialoga com os estudos de Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Thaís Mansano e Sanford Meisner, sendo este último o principal eixo norteador da investigação.

Palavras-chave: Atuação, Teatro, Audiovisual, Impulsos, Meisner

ABSTRACT

This undergraduate thesis, developed at the Federal University of Uberlândia (UFU–MG), investigates the actor’s preparation process for performance in both theater and audiovisual media, with an emphasis on cinema, aiming to understand how organicity, impulses, and spontaneity are maintained across these two languages. The research takes as its object of analysis the works produced — a stage experiment and a film — both based on the short story “*Aqueles Dois*”, from the book *Morangos Mofados*, by Caio Fernando Abreu (1982). The study analyzes and documents the differences and similarities in the actor’s creative processes in each medium, through the experimentation of distinct acting techniques. The methodology is characterized as practice-led research, combining theoretical study, experimentation within an acting study group — coordinated by the author — and the practical experience of both theatrical production and film production processes. As theoretical references, the research engages with the studies of Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Thaís Mansano, and Sanford Meisner, the latter serving as the main guiding axis of the investigation.

Keywords: Acting, Theater, Audiovisual, Impulses, Meisner

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	6
2 METODOLOGIA	8
3 PROCESSO DE ATUAÇÃO – TEATRO	10
4 GRUPO DE ESTUDOS E MEISNER	24
5 PROCESSO DE ATUAÇÃO - FILME.....	31
5.1 PREPARO DO ATOR - CINEMA	32
5.1.2 EXERCÍCIO SENSORIAL	36
5.1.2 INTERRUPTOR.....	41
6 COMPARAÇÃO	43
6.1 COMPARANDO CENAS	45
PENSAMENTOS FINAIS	49
REFERÊNCIAS.....	51
APÊNDICE A – Registro dos encontros de teatro	52
APÊNDICE B – Registro do grupo de estudos	53
APÊNDICE C – Dramaturgia Teatro.....	54
APÊNDICE D – Roteiro filme	55
APÊNDICE E – GRAVAÇÃO EXPERIMENTO CÊNICO	56
APÊNDICE F – Filme	57
ANEXO A – Conto original	58

1 INTRODUÇÃO

Esta pesquisa nasce a partir de uma curiosidade que surge em minha infância. Meu sonho sempre foi ser ator, adorava assistir a filmes, imitar as cenas, as falas, movimentos e me deliciar com cada história contada. Além disso, acreditava que tudo era real, não tinha noção de que aquelas pessoas eram atores e atrizes, que se tratava de uma história ficcional. Lembro de assistir ao filme do Homem-Aranha¹ (2002) e ficar pensando “Onde arrumo uma aranha que pode me dar poderes?”. Com o passar dos anos, descobri que se tratava apenas de ficção, a partir disso, vieram outras descobertas, como: dublês, CGI (imagens geradas por computadores), tela verde, efeitos práticos e edição. Mas, isso não afetou a minha paixão por atuação que já estava instaurada.

Assim que entrei para o curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, (UFU), comecei a ter uma pequena noção sobre o que é ser artista no século XXI em Uberlândia, requerendo possuir diversas habilidades em várias áreas, principalmente das artes, por exemplo: canto, dança, iluminação, cenografia, figurino, costura, produção e arte circense, me refiro a malabarismo, palhaçaria, mágica, equilibrismo, acrobacia, tecido, entre outras práticas artísticas. Entendi que o ator tem que ser “multifacetado”, conseguindo realizar diversas habilidades, para se mostrar diferente e ser escolhido em algum *casting*² ou para realizar essa habilidade específica onde for contratado.

Dito isso, acabei vivendo algumas experiências no teatro e também no audiovisual, perpassando por: figuração, curta metragem, comercial e trabalhos para a faculdade em formato audiovisual, porém, por não estar em nenhum componente curricular e se tratar de um curso de Teatro, tive que aprender com as minhas poucas experiências e estudos pessoais como fazer essa transposição e adequação de atuação do teatro para o cinema, perpetuando o desejo de trabalhar com audiovisual.

Academicamente, essa pesquisa se inicia durante o PINA, Programa de Iniciação Artística, onde eu e Guilherme Pimentel Campos³ iniciamos uma pesquisa prática, montagem de um espetáculo, a partir do conto “Aqueles Dois” do livro “Morangos Mofados” de Caio Fernando Abreu (1982). Além disso, nosso trabalho do

¹ Filme do super-herói aracnídeo dirigido por Sam Raimi e estrelado por Tobey Maguire.

² Processo de seleção de atores para participar de processos artísticos.

³ Ator, pesquisador, estudante da graduação do teatro UFU e meu parceiro de pesquisa.

PINA foi coordenado e orientado por Dirce Helena Benevides Carvalho⁴, outrossim, contamos com a ajuda de Ana Carolina Tannús Gontijo⁵, sendo nossa preparadora corporal e, também, diretora do trabalho.

Portanto, esta pesquisa analisa meu processo de preparação como ator em duas linguagens distintas — teatro e cinema — buscando manter um nível de entrega cênica pautado na organicidade, nos impulsos e na espontaneidade. Para isso, utilizo um mesmo texto como base, com o objetivo de compreender e registrar as diferenças e semelhanças entre essas linguagens, bem como refletir, a partir do meu ponto de vista, sobre as especificidades que o ator precisa desenvolver para atuar em cada uma delas. A fim de aprofundar essa investigação, analiso a realização de uma mesma cena em ambas as linguagens, descrevendo os procedimentos adotados e os motivos que sustentam minhas escolhas em cada contexto.

⁴ Dirce Helena Benevides Carvalho é atriz, diretora e pesquisadora teatral. Professora de Interpretação/Voz do Curso de Teatro da Universidade Federal de Uberlândia.

⁵ Coreógrafa responsável pela preparação corporal e que também atuou como diretora em etapas posteriores do processo.

2 METODOLOGIA

Após os estudos sobre metodologias realizados no componente curricular da disciplina Pesquisa I e a leitura do capítulo “A cena como processo de conhecimento”, de Antônio Araújo, presente no livro *Arte e ciência: abismo de rosas*, organizado por Luiz Fernando Ramos, identifiquei-me com as proposições do diretor-pesquisador e optei por adotar a pesquisa guiada pela prática como metodologia deste trabalho.

Um projeto de criação cênica, por exemplo, não produz mais apenas o objeto-espetáculo (se é que, inclusive, o produz), mas também arquiteta seminários, conferências, grupos de estudo, pesquisas de campo, publicações. Ao criarmos um trabalho, construímos uma teoria sobre ele, e conceitos são formulados a partir da própria prática. (Ramos, Luiz. 2012, p.106)

Tal abordagem tem como essência a vivência do próprio processo criativo, compreendendo que a produção de conhecimento não se restringe ao resultado final da obra, mas se constrói continuamente no cotidiano da sala de ensaio. Esse saber manifesta-se, por exemplo, nas reflexões semanais sobre quais propostas investigar, que elementos sonoros experimentar em cena e quais ambientes seriam mais adequados para as gravações, configurando um campo de investigação voltado aos meus próprios modos de criação. Ao desenvolver um trabalho artístico, elaboro também uma reflexão teórica sobre ele, em que conceitos emergem da própria prática. Nessa perspectiva, compreendo o processo como a construção de uma casa, em que o conhecimento se configura como tijolos adquiridos por diferentes meios e organizados gradualmente até conformar a estrutura da obra.

A partir dessa abordagem metodológica, foram desenvolvidos dois materiais — objetos centrais de análise deste estudo —: um experimento cênico e um filme, ambos baseados no conto *Aqueles Dois*. Esses materiais foram construídos ao longo do processo prático descrito, funcionando como desdobramentos diretos da investigação artística. A análise se dá por meio da descrição, reflexão sobre a realização de cada processo criativo, além de uma análise comparativa de uma mesma cena em cada linguagem, considerando registros do processo como: anotações e observações dos ensaios e das gravações e fotos e vídeos. No texto, essa análise é apresentada de forma comparativa, evidenciando as diferenças e aproximações entre teatro e cinema, bem como investigando estratégias para a manutenção dos impulsos em cada

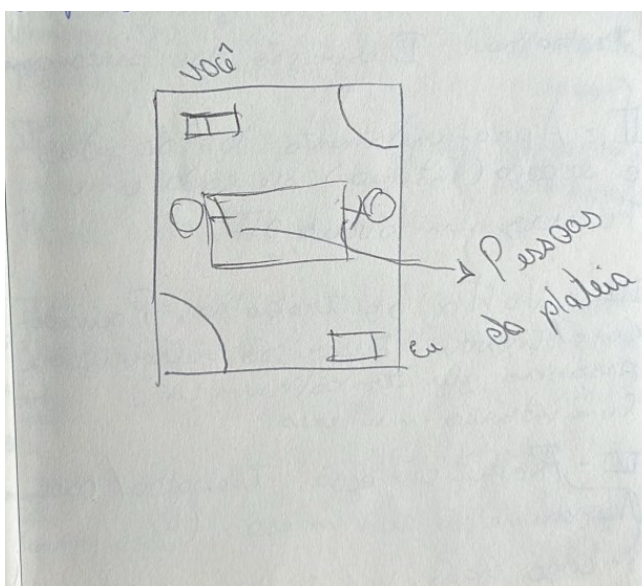
contexto, em diálogo com o grupo de estudos e com as referências bibliográficas que fundamentam a pesquisa.

3 PROCESSO DE ATUAÇÃO – TEATRO

Para dar início à análise do meu processo enquanto ator no teatro, é necessário apresentar o contexto de desenvolvimento da pesquisa. Quando começaram os ensaios com as diretoras, eu e Guilherme Pimentel Campos já vínhamos, há cerca de seis meses, realizando uma investigação que envolvia a leitura do conto⁶, bem como de artigos e materiais críticos relacionados, além da escolha de objetos para a composição do cenário.

Desse processo resultaram a decupagem do texto para adaptação cênica — orientada pela construção de uma linha de ações físicas, conforme os princípios de Constantin Stanislavski (2016) —, a definição dos pontos centrais da narrativa e a elaboração de propostas para o desenho de cena.

Figura 1 - Primeiro esboço do espaço cênico

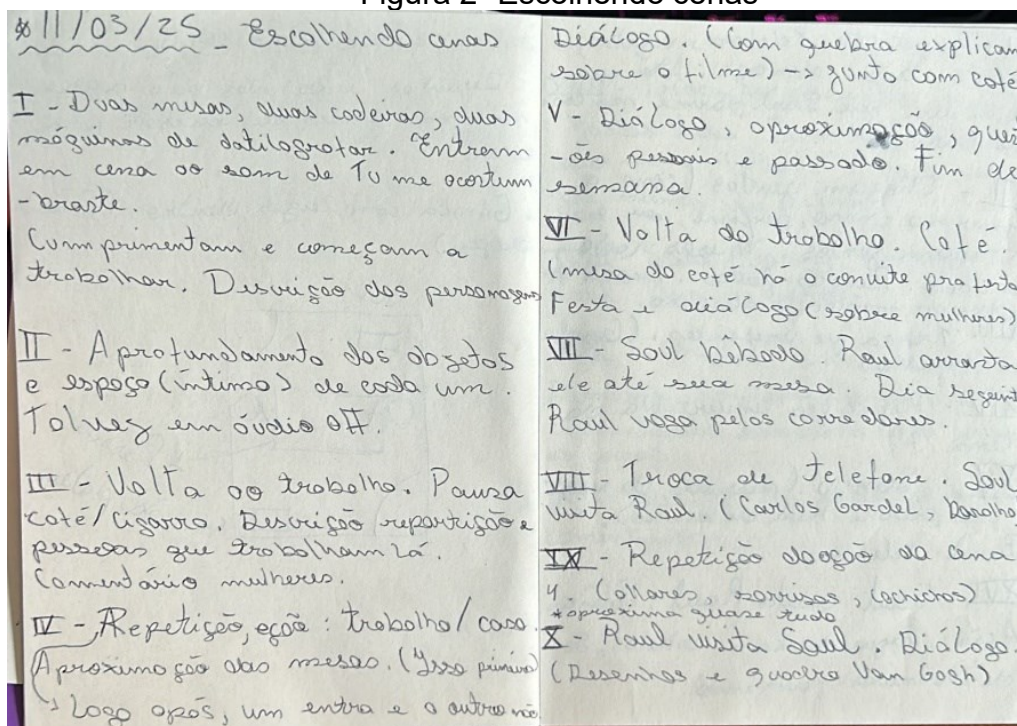


Fonte: Imagem⁷ do autor (2025)

⁶ Localizado no ANEXO A.

⁷ Essa imagem advém do meu “caderno de pesquisa” onde registrei todo o processo do PINA e momentos em que tive percepções para relatar aqui.

Figura 2 -Escolhendo cenas



Fonte: Imagem⁸ do autor (2025)

Com a intenção de descrever e esmiuçar as práticas da pesquisa no teatro, esta investigação contou com treze encontros realizados junto às diretoras, que serão apresentados e analisados a seguir.

Durante a parte prática com nossas diretoras houve uma ênfase em abordagens corporais, tanto nos momentos que antecedem a cena, alongamento e aquecimento dos atores, quanto nos instantes de levantamento e criação de cena, o que acabou virando uma tradição a qual sempre realizávamos no início dos encontros.

No primeiro encontro do processo de montagem de Aqueles Dois, realizado após o período de férias, encontrava-me apreensivo, pois, até então, havíamos reunido todo o material de pesquisa e ido para a cena apenas três vezes, sem a realização de uma preparação prévia. Com o retorno de Ana Carolina Tannús Gontijo à universidade, após seu afastamento para a conclusão do mestrado, solicitamos sua colaboração como apoio ao processo de criação. Diante disso, optei por observar inicialmente as propostas que ela traria, antes de apresentar qualquer sugestão. Em um primeiro momento, apresentamos a ela nossas ideias gerais para a montagem,

⁸ Essa imagem advém do meu “caderno de pesquisa” onde registrei todo o processo do PINA e momentos em que tive percepções para relatar aqui.

com destaque para os momentos relacionados à partitura corporal⁹. Em seguida, eu e meu colega de trabalho solicitamos a condução de um aquecimento corporal, dando início às atividades práticas do encontro. Realizei esse pedido a fim de ver qual seria a diferença de irmos para a cena com um corpo quente, o que era diferente quando eu e Campos fazíamos os ensaios sozinhos.

Iniciamos fazendo um trabalho de lubrificação¹⁰ das articulações, junto com o deslocamento e uma música de fundo, cada ator em uma raia diferente, conceito que ela trouxe de *Viewpoints* seguindo apenas para frente e quando chegava ao final da raia nós voltávamos e fazíamos outro movimento proposto por Tannús. Segundo Lee Strasberg:

Percebeu que se sentia mais confortável no palco porque, ao centralizar sua atenção nas percepções e situações de seu corpo, afastava sua atenção do que estava acontecendo do outro lado dos refletores, além do buraco negro terrível do arco do proscênio. (Strasberg, 1990, p.75)

Ao fazer esse trabalho inicial senti que atingi esse estado físico diferente, preparado, focado e conectado. Percebi rapidamente a diferença de quando só entrávamos para cena sem fazer nada previamente, e entendi que essa parte do preparo do ator é de extrema importância, tomar a concentração para o momento presente, para as sensações internas e externas. Conforme a progressão do exercício, Tannús nos pediu para nos deslocarmos e começássemos a falar: “Prazer, sou Raul” e “Prazer, sou Saul”. A partir desta estrutura de experimentação do corpo, fala e, nesse momento, interação entre os atores, criamos partituras corporais, sensações e estados dos personagens que começamos a utilizar na montagem.

Na segunda parte do encontro, com o cenário montado, estávamos prontos para começar a passar o início do espetáculo. No primeiro diálogo entre os personagens a diretora parou várias vezes, fazendo apontamentos específicos das situações em que os personagens estavam e, mais especificamente a Campos, que

⁹ De acordo com Rudolf Laban (1978), a partitura corporal pode ser entendida como a organização estruturada das ações físicas do ator, baseada nas relações entre fatores de movimento espaço, tempo, peso e fluxo, permitindo a repetição do gesto sem a perda de sua vitalidade expressiva.

¹⁰ Lubrificar as articulações refere-se ao processo de estimular o movimento articular de forma consciente e progressiva, com o objetivo de ativar a produção e circulação do líquido sinovial, responsável por reduzir o atrito entre os ossos, ampliar a mobilidade e preparar o corpo para a ação física.

ele não “disse o texto”, mas falasse de forma natural e para aumentar as percepções sobre o outro ator, no caso eu. Segundo Sanford Meisner: “viver verdadeiramente sobre circunstâncias imaginárias, essa é minha definição de boa atuação.” (Meisner, 1987, p.15, tradução nossa). Para mim, a fala de Carvalho remeteu a essa de Meisner, pelo fato de viver verdadeiramente, estar ligado ao momento presente, estar atento ao parceiro, as circunstâncias imaginárias de cena e aos impulsos.

Em nosso segundo encontro, influenciado pelos autores que fundamentam esta pesquisa, entendi a concentração como um dos pilares da atuação. Retomei uma reflexão de Constantin Stanislavski (2017), segundo a qual nossa arte exige a preparação do terreno para uma criação genuína. Nesse sentido, compreendo a concentração como elemento central da preparação do ator, pois é ela que possibilita o estado que também podemos chamar de presença — condição que pode ser desenvolvida por meio de diferentes práticas.

Pensando que o teatro nos permite levar e experimentar nosso repertório individual para realizarmos junto ao coletivo, como Tannús sempre fez práticas de *Viewpoints* — uma metodologia de treinamento teatral e dança desenvolvida por Mary Overlie e ampliada por Anne Bogart, utilizado para organizar e analisar elementos do movimento e da presença em cena — sugeri algo do meu repertório para utilizarmos no processo.

Slackline é um esporte de equilíbrio que consiste em caminhar ou realizar manobras sobre uma fita elástica, estreita e flexível, esticada entre dois pontos fixos. Minha sugestão era utilizá-lo como meio para treinar a presença dos atores antes da cena, por se tratar de uma prática que exige equilíbrio, autonomia do corpo e concentração para se manter em cima da fita.

Inicialmente, a prática seria voltada apenas a uma experimentação livre, buscando desenvolver a consciência corporal dos atores. No entanto, posteriormente, Ana Carolina Tannús Gontijo propôs a criação de uma partitura composta por quatro poses, utilizando o *Slackline*, que acabou se consolidando como a parte inicial do exercício cênico. Sob a ótica do preparo do ator, essa proposta mostra-se bastante promissora, embora mais viável no contexto da montagem teatral. Isso se deve ao fato de que o teatro oferece maior liberdade para experimentar e descobrir

continuamente, sobretudo em função do tempo disponível para a criação, o estudo da obra, a elaboração das cenas e o processo de lapidação. Essa etapa final opera como uma espécie de “peneira”, na qual se selecionam os elementos que irão compor a versão final apresentada ao público. No audiovisual, por sua vez, a relação com o tempo de criação e com as propostas de cena se estabelece de maneira distinta, aspecto que será aprofundado posteriormente neste trabalho.

Figura 3 - Uso do *Slackline*



Fonte: Imagem¹¹ do autor (2025)

Quando nossa diretora chegou, ela nos colocou para fazer um exercício de improvisação que se manteve por quase o encontro inteiro. Começamos andando pelo espaço e ela deu o comando para que sempre que a gente esbarrasse, tínhamos que dar o texto colado um no outro. Conforme o exercício foi seguindo, a velocidade foi aumentando, virando uma prática de exaustão¹². Em seguida, a proposta era um “pega-pega”, em que um corria atrás do outro, quando pegasse, a gente se agarrava e começava a dar o texto, passamos o roteiro da peça inteira, depois, fizemos a mesma proposta, mas carregando máquinas de datilografar, as quais usamos em cena, trocando-as de mesa, ao mesmo tempo dando o texto. De acordo com Lee Strasberg (1990), a improvisação é fundamental para o desenvolvimento da espontaneidade do ator, permitindo que cada apresentação mantenha a sensação de novidade, como se fosse a primeira vez. Ao realizar a proposta da diretora, retomei

¹¹ Essa imagem advém de um vídeo gravado no celular do autor.

¹² De acordo com o autor Jerzy Grotowski, exaustão refere-se a um estado psicofísico alcançado por meio da repetição intensa e rigorosa de ações, no qual o ator ultrapassa seus hábitos corporais para atingir um impulso espontâneo, verdadeiro e atingir um estado psicofísico ainda não encontrado.

essa noção e passei a compreender melhor sua intenção. Ao final do exercício, eu já me encontrava esbaforido e exausto, e as falas surgiam sem elaboração prévia, o que gerou uma sensação de espontaneidade no diálogo. A proposta visava justamente esse estado de jogo, em que o texto emergisse de forma mais coloquial e menos racional. Posteriormente, a diretora confirmou que esse era o objetivo do exercício.

O terceiro encontro foi sobre lapidação. Nessa prática percebi que trabalhamos bastante com estruturas improvisacionais, sempre pegando uma cena e improvisando-a, com o intuito de criar partes que não estavam antes, descobrir estados psicofísicos e ganhar mais naturalidade no fazer. Além disso, me chamou a atenção a nossa diferença do primeiro encontro para esse, acredito que nós conseguimos atingir uma naturalidade e espontaneidade que não estava havendo antes. Penso que isso vêm dos exercícios que fizemos, exaustão, improviso e dar o texto praticando outras ações. Compreendo que esse último serve por tirar o ator da parte racional e apenas agir.

No quarto encontro, pedimos a Tannús para trabalharmos uma cena de dança, o que seria o momento mais íntimo dos personagens no nosso espetáculo, então, começamos a experimentar imagens corporais para compormos uma partitura.

Figura 4 - Partitura Corporal



Fonte: Compilação¹³ de Tannús (2025)

No início, ela nos direcionou para começarmos andando pelo espaço, explorando níveis: baixo, médio e alto. Junto a isso, adicionando velocidades diferentes para os movimentos e focar em lubrificar as articulações. Em seguida, a nossa preparadora corporal deu o direcionamento de adentrar a Kinesfera¹⁴ um do outro. Depois de realizar essa exploração, começamos a testar o toque físico, em linha diagonal, onde um propunha um movimento e o outro uma resposta, compondo juntos.

¹³ Essas imagens advêm de capturas de tela do celular sobre vídeos gravados por Ana Carolina Tannús durante nossas práticas.

¹⁴ A Kinesfera é um conceito central na análise do movimento, especialmente no sistema de notação de movimento desenvolvido pelo coreógrafo Rudolf Laban. A Kinesfera representa o espaço pessoal máximo que o corpo pode alcançar a partir de um ponto central, sem sair do lugar. Ou seja, é o volume de espaço que você consegue ocupar com qualquer parte do corpo (braços, pernas, cabeça, etc.), mantendo os pés fixos no chão. É possível saber mais “O Domínio do Movimento” (1978).



Fonte: Compilação¹⁵ de Tannús (2025)

Percebi que esse tipo de dinâmica é essencial no processo de criação, pois além do fato de, nesse caso, a história se tratar de um romance, ou seja, haver uma atração sexual entre essas duas personagens, foi necessário para estabelecer uma conexão entre os atores, estabelecer limites e quebrar barreiras de que está tudo certo em entrar no espaço do outro. Após fazer esse exercício algumas vezes, testando diferentes imagens, selecionamos algumas que formariam nossa partitura corporal.

O próximo passo foi testar esse jogo de partitura com a música que usaríamos. Dentro das propostas de Tannús ela trouxe uma base rítmica que apenas de ouvir já fazia meu corpo querer mexer e, sem pensar, ou seja, agindo conforme os impulsos, o tom sensual que a cena precisava, começou a surgir. Tentamos utilizar um bolero, que era a ideia que eu e Campos pensamos inicialmente para compor a cena. Porém, após experimentarmos a partitura que surgiu no exercício, ao início deste encontro, com a música que nossa preparadora trouxe, preferimos optar pela batida rítmica.

¹⁵ Essas imagens advêm de capturas de tela do celular sobre vídeos gravados por Ana Carolina Tannús durante nossas práticas.

No quinto encontro, estabeleci diversas conexões com os autores estudados. A partir da leitura de Diego Moschkovich (2021), ao comentar Constantin Stanislavski, compreendi que as ações orgânicas funcionam como recursos para a construção da comunicação entre os parceiros de cena, sendo esta priorizada antes mesmo da ficção. Nesse sentido, as ações estruturadas passam a orientar uma relação autêntica entre os intérpretes, fundamental para o processo de improvisação.

A partir dessa reflexão, percebi a importância do momento inicial do encontro, anterior ao ensaio, que denomino “chegança”: um espaço de escuta e partilha, marcado por perguntas simples sobre o cotidiano. Entendo que esse momento contribui para a humanização das relações, alivia as tensões do trabalho e favorece a criação de vínculos, preparando o grupo para o processo criativo.

Nós iniciamos, pela primeira vez, o experimento com os figurinos vestidos, fazendo uma caminhada em grade, proposta por Tannús, experimentando como seria a movimentação com as roupas, no nosso caso, roupas sociais e lubrificando as articulações e continuar a estabelecer conexão entre os atores. Fizemos algumas vezes mantendo a conexão apenas no olhar até chegar no físico. Antes de passarmos o espetáculo, decidimos acrescentar uma cena de transição envolvendo nossos *blazers*. Fizemos algumas experimentações de como seria essa composição. De acordo com Sanford Meisner:

Você nos deu coisas que realmente podemos fazer, como observar outra pessoa ou escutar carros’, disse Ray. ‘E se você está realmente concentrado em escutar carros ou olhar para uma pessoa, você não precisa se preocupar em estar no personagem. Você tem uma coisa para fazer e concentrar, isso é o personagem’. (Meisner, 1987), p.24, tradução nossa).

Ao realizar essas experimentações me lembrei dessa frase de Meisner onde ele, em minha opinião, tira a atuação do pedestal e traz ela para perto do leitor, explicando de forma simples o que é “estar no personagem” ao falar que quando se realiza uma ação e você foca nela, isso já é o personagem. Percebi durante a cena meu foco no presente, ao prestar atenção no que estava fazendo, fazer com verdade. Me dei conta de como isso me ajuda a adentrar a realidade imaginária da cena.

No sexto encontro, após realizarmos o momento de “chegança”, definimos que apenas iríamos passar o espetáculo, devido ao fato de já termos juntado bastante

material até este momento e vimos a necessidade maior de trabalhar o ritmo da cena. Começamos com um aquecimento bem parecido com o da última vez, movimentando e lubrificando as articulações, porém desta vez, demos foco no alongamento e condicionamento do ator, o que identifiquei como um dos pilares bases de todo ator no teatro.

Em seguida, Tannús propôs que nos deslocássemos em linha reta, na diagonal, explorando individualmente cada movimento da partitura corporal criada no dia do *slackline*. Durante esse processo de experimentação, a cada tentativa eu me perguntava: “O que sinto ao realizar este movimento?”. Ao executar um gesto específico, o de unir as mãos, identifiquei nele o sentido de “cuidar de mim”. Nesse momento, Ana Carolina Tannús propôs a repetição do exercício, porém em duplas, posicionados frente a frente e em interação. A partir dessa nova configuração relacional, o significado do gesto deslocou-se de “cuidar de mim” para “cuidar do outro”.

Figura 5 - Explorando partitura





Fonte: Compilação¹⁶ de Tannús (2025)

Segundo Diego Moschkovich (2021), ao discutir os études desenvolvidos por Constantin Stanislavski no final de sua trajetória, evidencia-se um procedimento que articula estrutura e improvisação: embora as circunstâncias sejam previamente combinadas em detalhes, o ator deve agir como se estivesse diante delas pela primeira vez, mobilizando uma resposta autêntica. Esse aparente paradoxo — organizar para depois improvisar — revela um caminho em que o intérprete busca a si mesmo dentro das condições dadas. Compreendo que essa prática contribui para dar densidade ao trabalho do ator, preenchendo com organicidade aquilo que inicialmente se apresenta apenas como estrutura.

Nesse sentido, relaciono essa abordagem ao conceito de “estar no personagem”, desenvolvido por Sanford Meisner (1987), especialmente no que se refere à vivência das ações físicas. A partir dessa articulação, percebo que, ao executar a partitura, meu monólogo interno se torna mais nítido e definido, como se

¹⁶ Essas imagens advêm de capturas de tela do celular sobre vídeos gravados por Ana Carolina Tannús durante nossas práticas.

as bases teóricas e práticas convergissem em um momento de maior clareza e presença em cena.

Depois de ter uma reflexão com minha orientadora Renata Kamla sobre o que seria um “preparador de elenco” no mundo do cinema e o que exatamente ele/ela faria, percebi que Tannús realiza o que seria essa função no mundo cinematográfico, pois ela traz propostas que nos auxilia a atingir estados psicofísicos para estarmos mais preenchidos para cada cena.

Outro elemento que destaco no processo de criação teatral foi a repetição. Passamos vários encontros repetindo e passando várias vezes o espetáculo, por mais que possa parecer maçante, a repetição coloca o ator em um campo, além de ajudar no processo de memorização, mas também onde ele repete tanto que acabam surgindo ações novas a partir dos impulsos. Percebo que o ator precisa ter energia para repetir e ao mesmo tempo ser desapegado, não se fixar em uma entonação, emoção ou algum “bom” que surgiu, pois assim não fica natural e, portanto, acaba perdendo sua verdade de ação, do jogo e da presença. Além disso, chegamos a abrir o ensaio três vezes para testar a relação com o público e receber *feedbacks*. Acredito que esse momento de ensaio aberto seja de suma importância, tanto para o processo criativo do grupo como o individual do ator para que ele possa explorar esses primeiros contatos com o público e, mesmo que haja muitas lapidações a se fazer, é um momento de experimentar ainda mais, se deliciar com as sensações e se colocar disponível de ouvir o que aquelas pessoas que te assistiram tem a contribuir com o processo de criação.

Figura 6 - Repetição e aperfeiçoamento



Fonte: Compilação¹⁷ de Tannús (2025)

Em nosso 12º e último encontro, antes de sair de casa, eu estava escovando os dentes no modo cotidiano, automático, quando de repente propus a mim mesmo, mentalmente, de prestar bastante atenção no sentir, sensorialmente falando, em como estava escovando os dentes. Naquele momento, senti que entrei em um estado de atenção diferente do comum e a partir daí entendi que já havia se iniciado meu processo de concentração para o ensaio. Por conta disso, minha conexão com meu corpo, com a energia do nosso espetáculo, com o personagem que faço e a conexão com meu parceiro de cena se estabeleceram de forma mais rápida quando iniciamos nosso tradicional processo de acordar o corpo e preparar as articulações, antes de ensaiar de fato, com nossa preparadora Tannús.

¹⁷ Essas imagens advêm de capturas de tela do celular sobre vídeos gravados por Ana Carolina Tannús durante nossas práticas.

4 GRUPO DE ESTUDOS E MEISNER

Em 2023, ainda no terceiro período da graduação, conheci a preparadora de elenco e professora Thaís Mansano, que viria a influenciar profundamente meu pensamento sobre atuação ao me apresentar autores cujas perspectivas passei a me identificar intensamente. Neste mesmo ano comecei seu curso “Como alcançar Verdade em Cena”, realizado de forma online pela plataforma Hotmart. Em seu curso, ela se baseia em diferentes pesquisadores para criar seu próprio método de atuação, entre suas referências ela cita: Constantin Stanislávski¹⁸, Lee Strasberg¹⁹, Meisner, Stella Adler²⁰ e Eric Morris²¹.

Em sua metodologia, Mansano afirma que se precisa de cinco capacidades para alcançar verdade em cena, dentre elas: capacidade de afinar e expandir nosso próprio instrumento, capacidade de analisar uma cena, capacidade de tornar pessoal, capacidade de ensaiar uma cena e capacidade de conectar-se com a realidade da cena.

Ao conhecer sua metodologia, fiquei encantado. Finalizei seu curso em 2024 e durante a graduação, pude ir descobrindo e aprofundando sobre as referências de Thaís Mansano. A princípio, quando comecei o treinamento, fazia como se fosse lei, apenas aquilo que ela falava dava “certo”, estudar o personagem, conhecer ele o mais a fundo possível e todos os outros jeitos de atuar estavam “errados”. Com o passar do tempo, após ler, de fato, os autores que ela se inspira e de ter o meu próprio processo de maturação enquanto ator, ou seja, experimentar diversos estilos de atuação: comédia, palhaçaria, melodrama, teatro épico, teatro do absurdo, teatro de

¹⁸ Constantin Stanislávski foi um ator, diretor e pedagogo russo que revolucionou o teatro no início do século XX. Ele é mais conhecido por ter desenvolvido o “Sistema Stanislávski”, um método de atuação que busca a verdade e a autenticidade no palco. Em vez de simplesmente recitar falas e fazer gestos, os atores eram encorajados a explorar as motivações e as ações físicas de seus personagens, criando uma interpretação mais profunda e realista.

¹⁹ Lee Strasberg foi um influente ator, diretor e pedagogo de atuação americano, considerado uma das figuras mais importantes do teatro e cinema do século XX nos Estados Unidos. Strasberg co-fundou o *Group Theatre* e, mais tarde, se tornou diretor artístico do famoso *Actors Studio* em Nova York. Foi lá que ele refinou e popularizou o Método, focado em levar os atores a se conectar emocionalmente com seus personagens, usando suas próprias memórias e experiências para encontrar a verdade no papel, isso que seria conhecido como memória afetiva.

²⁰ Stella Adler foi uma atriz e professora de atuação americana que teve um impacto enorme no teatro e no cinema. Ela é mais conhecida por ser a única aluna americana de Konstantin Stanislavski, criador do “sistema Stanislavski”, que revolucionou o treinamento de atores.

²¹ Eric Morris foi um ator, autor e, principalmente, um mestre de atuação americano. Ele é conhecido por criar seu próprio método, o Sistema Eric Morris de Atuação, que se concentra na liberação do ator de suas inibições e bloqueios psicológicos.

rua e realismo, entendi que não existia um jeito “certo” de atuar, mesmo assim, acabei trazendo comigo vários ensinamentos desta profissional para os meus processos de criação. Uma das premissas mais presentes no curso de Thaís Mansano (2023) é sobre o ator entender que o instrumento de trabalho dele é o próprio corpo e que ele precisa constantemente afiná-lo, saber tirar as tensões, e fazer treinamentos constantes para sair da sua própria zona de conforto.

Além disso, a preparadora traz essa metáfora de oitavas²², a qual foi ideia norteadora em minha pesquisa de extensão PIBIC - Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica - sobre criação de personagem. Sobre esse pensamento, ela afirma que é necessário o ator se permitir explorar novas oitavas, ou, em minha concepção, novas maneiras de ser.

Enquanto já estava desenvolvendo a montagem teatral de “Aqueles Dois” e após uma oportuna conversa com uma amiga da graduação, Tatiana Aparecida Fernandes Moreira²³, a qual me contou que havia começado o curso de Thaís, decidimos fundar um grupo de estudos²⁴ em atuação com foco em estudar especificamente o exercício da repetição de Meisner junto a alguns exercícios da preparadora de elenco, como: inventário pessoal, exercício da repetição (versão de Mansano) e exercício da repetição direcionado, para ver como eles nos treina para a cena.

Sanford Meisner, foi um ator e professor de atuação americano, um importante e influente nome da história do teatro no final do século XX, mais conhecido por desenvolver a Técnica Meisner, um método de atuação que revolucionou a forma como os atores são treinados. Ele foi, junto de Lee Strasberg, um dos principais expoentes do Group Theatre, um coletivo de artistas que buscava uma atuação mais naturalista e honesta, inspirada no trabalho de Constantin Stanislávski. A técnica de Meisner é um método de treinamento de atuação que se diferencia do “Método” de Strasberg por não focar na memória emocional e sim na verdade do momento. Meisner acreditava que a atuação não deveria vir da introspecção e da memória do

²² De forma simples, uma oitava é o intervalo entre uma nota musical e a próxima nota de mesmo nome, mas com o dobro ou a metade da sua frequência. Por exemplo, a distância entre um Dó e o próximo Dó (seja ele mais agudo ou mais grave) é uma oitava.

²³ Atriz, cantora e estudante da graduação em Teatro da UFU.

²⁴ Durante o período de nossa prática tivemos apenas um convidado que participou conosco, Johan Alves, conhecido nosso a partir do curso de Thaís Mansano que também mora em Uberlândia.

ator, mas sim da capacidade de ouvir e responder de forma autêntica ao que está acontecendo no palco com seu parceiro de cena. Segundo o professor Meisner:

Eu decidi que queria um exercício para atores onde não há intelectualidade. Eu queria eliminar todo 'trabalho de cabeça', para tirar a manipulação mental e chegar aonde os impulsos vem. Comecei com a premissa de que se eu repetir o que eu escuto você falando, minha cabeça não pensa. Estou escutando, e há uma eliminação absoluta do cérebro. Se você disser, 'Seus óculos estão sujos', e eu dizer, 'Meus óculos estão sujos', e você continuar, 'Sim, seus óculos estão sujos', não há intelectualidade nisso'. (Meisner, 1990, p.36, tradução nossa).

O pesquisador acreditava que a atuação genuína vem de uma resposta instintiva ao parceiro de cena. O objetivo da sua técnica é tirar o ator da sua própria cabeça, para que ele pare de "atuar" e comece a reagir de forma autêntica e espontânea. O exercício mais famoso do seu método é o "Exercício de Repetição". Esse exercício se consiste em duas pessoas ficam frente a frente, podendo ser em pé ou sentados, então alguma delas começa o exercício, seguindo seu próprio impulso, falando algo que lhe chamou atenção, por exemplo: "Você está de óculos" e a outra pessoa fala "Eu estou de óculos" e isso se repete enquanto os jogadores ficam observando e reagindo às mudanças mais sutis de comportamento um do outro.

Após conhecer esse autor através da preparadora Thaís Mansano, me identifiquei totalmente em como ele ensina e pensa em relação a atuação. Portanto, decidimos praticar esse exercício da repetição todos os encontros do grupo de estudos, para que estejamos "afiados" em autopercepção, percepção do outro, impulsos e espontaneidade, sendo assim, prontos quando formos fazer alguma cena. Geralmente, no nosso grupo, nós testamos cenas em formato de monólogos ou diálogos gravados por celular a fim de experimentar a influência da câmera em nossa atuação e cenas improvisadas a partir de um contexto.

Em relação aos exercícios de Mansano que praticamos, o primeiro se baseia em uma pessoa se sentar em uma cadeira, estilo palco e plateia, e começar um monólogo de consciência fluido, buscando ter autonomia do que se sente e de seguir os próprios impulsos, ou seja, o intuito de quem faz é não pensar, apenas dizer a primeira coisa que vem a sua mente. Além disso, a professora dá palavras chaves para se realizar a prática como: "Eu sou, eu quero, eu preciso e eu sinto" ou apenas

“Estou sentindo”. O intuito dessa prática é a pessoa já começar o trabalho de reconhecer o que sente, seguir os impulsos e fazer uma limpeza mental.

Em seu curso, por usufruir muito da fonte de Meisner, Thaís Mansano utiliza o exercício da repetição, porém, o que seria o “exercício original”, criado por Meisner, ela chama de “repetição 1.0”. Em seu curso, a pesquisadora diz que para se realizar essa prática são necessárias no mínimo três pessoas, duas jogando e uma de observador, que vai dar os comandos quando necessário.

A prática se inicia da repetição 1.0, que seria o original, e vai até a 4.0. Na versão 2.0 a diferença é que a preparadora dá a indicação para que se a frase ou palavra mudar, essa mudança deve passar a ser o que deve ser repetido. Por exemplo: “Você está de óculos” “Eu estou de óculos” “Você tá de óculos” “Eu tô de óculos”. O exercício 3.0 é o mesmo que o anterior, porém nesse, é obrigatório sua fisicalidade no exercício, ou seja, engajar seu corpo e deixar ele falar junto com você. Já o exercício 4.0, é o último a ser praticado pois a pessoa precisa aprender a disciplina do exercício, o que pode e deve ser feito, engajar o corpo, perceber o outro e como ele te afeta, nesta versão, nós trazemos isso para a fala, treinando ler o comportamento humano. Ao invés de ficar repetindo a mesma frase o tempo inteiro quando alguma coisa diferente acontecer você vai falar sobre isso, como: “Você tá de óculos”, mas você percebe que a pessoa já está cansada do exercício então você diz “Você está cansada”.

Já o terceiro, repetição direcionada, tem por objetivo liberar oitavas específicas que são reprimidas na vida em cada caso específico. O exercício da repetição é um exercício muito poderoso em todos os sentidos, por exigir de quem faz apenas o estar e fazer, sem tentar ser interessante e colocando as pessoas em um lugar de extrema vulnerabilidade. A partir disso, fica nítido para quem assiste, ou quem está comandando o exercício de fora, qual seria a “oitava de segurança” dos executantes da proposta. Por exemplo, quando eu estudava com Mansano, ela notou que eu sorria muito durante o exercício, ela me perguntou se eu sempre tentava agradar as pessoas no dia a dia, respondi que sim, e nesse momento descobri que tinha essa oitava de refúgio. De acordo com Sanford Meisner: “‘Eu te digo: você não pode ser um ator e um bom homem’.” (Meisner, 1990, p.33, tradução nossa). Ao recordar dessa situação com minha professora lembrei dessa fala de Meisner para um aluno que era muito

educado, não se permitia ser de outro jeito e acabava levando isso para a cena. Assim, Thaís falou que eu precisava trabalhar a oitava oposta ao “agradar” que seria ser antipático, enfatizando de que não é sobre o que a gente fala, mas como se fala. Um detalhe importante sobre o exercício da repetição que Mansano traz é que é uma prática onde não existe o politicamente correto, o intuito não é ofender quem faz, mas falar o que realmente está sentindo na hora e como a outra pessoa te afeta, por isso, quando falamos do outro se diz: “Você está chato” e não “Você é chato”.

Em nosso terceiro encontro, resolvi propor a dinâmica de escolhermos um texto para gravarmos um monólogo²⁵, nas outras vezes nós focamos apenas nos outros exercícios de: inventário pessoal e repetição. Quando fui gravar meu vídeo²⁶, percebi, após algumas tentativas, que estava excessivamente preso ao texto. Compreendi que, para alcançar maior organicidade, não precisava segui-lo à risca, mas me apropriar dele, utilizando minhas próprias palavras para expressar as mesmas ideias. Outro aspecto relevante foi a tomada de consciência de que se tratava, de fato, de uma cena: a ausência de Moreira no enquadramento da câmera não anulava sua presença na situação dramática. Além disso, o fato de estarmos apenas nós dois na sala, sem plateia, provocou em mim certo estranhamento. Acredito que essa sensação esteja relacionada à minha formação teatral, como se a existência da cena dependesse necessariamente da presença do público.

Ainda no mesmo encontro, ao chegar muito tenso e embolorado²⁷, sentimentalmente falando, para a prática do grupo, ao realizar o exercício inventário pessoal de Mansano entendi os motivos por fazer esse exercício. Além de ser um ótimo meio para buscar a vulnerabilidade e começar a seguir os impulsos ele também serve para nós nos acostumarmos, sentir naturalidade, de falarmos o que sentimos tanto para nós quanto para quem estiver assistindo. No livro *On Acting*, Meisner fala:

Stanislavski, que não era nenhum bobo, tinha uma expressão que ele chamava de 'solidão pública'. Ele dizia que, quando você está sozinho no seu quarto e ninguém está te observando – você está apenas parado em frente

²⁵ Monólogo é uma forma de discurso dramático em que um único personagem fala em cena por um período contínuo, e no mundo do cinema, geralmente em testes de elenco, é exigido do ator que grave um vídeo desse tipo.

²⁶ Link do vídeo que eu relato sobre: <https://youtu.be/k04M02bSGok>

²⁷ Vídeo do momento que estou relatando: <https://youtu.be/ki9hfPxULIk>

ao espelho penteando o cabelo – o relaxamento, a completude com que você faz isso é poética. Ele chama esse comportamento relaxado no palco de 'solidão pública'. No palco, 'solidão pública' é o que queremos. Você só precisa abrir mão de um único elemento para chegar à área onde está sua verdadeira personalidade de ator, e esse elemento é você mesmo." (Meisner, 1990, p.43 - 44, tradução nossa).

Este segmento do livro me marcou porque pude realmente entender esse estado de consciência que Sanford Meisner quis explicar aos seus estudantes, essa energia que seria de calma, mas ao mesmo tempo vivo, focado, concentrado, relaxado e repleto de naturalidade pois não há conforto maior do que você no seu próprio quarto realizando uma ação simples como pentear o cabelo. Depois de ler isso mudei o meu próprio comportamento no cotidiano, me percebendo nesses momentos, em como realizo cada ação, por exemplo: escovar os dentes, limpar o chão, colocar uma camiseta ao mesmo tempo que tendo o entendimento dessa atenção extra cotidiana, algo que o próprio Stanislávski fala em suas obras, que, nós atores, precisamos nos observar.

Após realizar o inventário pessoal nesse dia entendi esse estado, me senti como uma água de um lago, parada, refletindo como um espelho tudo que está acima. Diante disso, percebi que era esse o estado de relaxamento, corpo e mente, que deveria levar comigo antes de entrar em cena nas gravações do filme.

Faço essa relação especificamente com o audiovisual porque sinto que o nervosismo se manifesta de formas diferentes no teatro e no cinema. Não que ele não exista em ambas as linguagens, mas, no teatro, meu coração dispara e bate forte antes de o espetáculo começar, algo que atribuo à presença da plateia. Já no cinema, senti ser uma sensação diferente, acredito que isso está atrelado ao ambiente conturbado do *set*, que relatarei um pouco mais a frente. Ainda assim, precisei relaxar e recuperar esse estado, "solidão pública", todas às vezes.

Em minha perspectiva, a criação desse grupo de estudos dialoga diretamente com os pressupostos desta pesquisa, ao partir da ideia de que o ator necessita de treinamento constante para manter seu instrumento afinado, especialmente no que diz respeito aos impulsos e à percepção de si e do outro em cena. Nesse sentido, essa prática se aproxima dos princípios de Constantin Stanislavski, sobretudo no

trabalho com as ações físicas, e encontra ressonância na abordagem de Sanford Meisner, que enfatiza a escuta, a resposta imediata e a presença no momento.

A partir dessa base, compreendo que o treinamento contínuo impactou diretamente meus processos criativos, tanto no teatro quanto no cinema. Ao focar na vulnerabilidade e na presença — em relação ao parceiro, ao ambiente e às circunstâncias imaginárias — percebo-me mais disponível ao jogo, o que possibilita o surgimento de relações novas a cada ensaio ou take.

5 PROCESSO DE ATUAÇÃO - FILME

Em minha primeira reunião com Wendel²⁸, pessoa a qual convidei para ser o diretor do filme, mandei o texto²⁹ para que meu colega pudesse ler e para que juntos pudéssemos discutir e começar a elencar quais partes do conto original de Caio Fernando Abreu estariam na nossa dramaturgia³⁰. Pelo fato da pesquisa ser proposta por mim, já sabia que em meu processo não iria apenas realizar a função de ator, no final, acabei exercendo as funções de dramaturgo, ator, produção e produtor executivo.

Em nosso primeiro encontro, assim como na adaptação do conto para a dramaturgia do processo teatral, elencamos pontos chaves da história, momentos que seriam imprescindíveis de ser mostrado. Em seguida, eu e Wendel nos reunimos em minha casa mais três vezes para escrevermos juntos a dramaturgia, dando intervalo de uma semana para que pudéssemos ler e decantar nossa escrita. Não irei me aprofundar sobre esse processo de adaptação pois o foco dessa pesquisa é sobre o processo de atuação, entretanto, deixo registrado aqui toda a parte de produção que realizei, pois fez parte do meu processo criativo no cinema. Além disso, algo que vale destacar é que a ajuda de Johnson é de suma importância devido ao fato de a linguagem de roteiro do audiovisual ser muito própria, possuindo uma estrutura e linguagem específicas. Para a escrita de nossa dramaturgia tive que baixar, *Scenarist*, programa que possui ferramentas e atalhos que facilitam a escrita nesse formato e é utilizado por quem tem o costume de realizar esse tipo de escrita.

Um ponto marcante dessa pesquisa e sobre o mundo do cinema é que, na maioria dos casos, os momentos de pré-produção³¹ e pós-produção levam mais tempo do que os de gravação. Pelo fato do trabalho se tratar de uma pesquisa acadêmica, não tinha recursos financeiros, uma vez que atuei sem auxílio de bolsa, por isso, não pude pagar as pessoas que estariam me auxiliando. Entretanto, com a finalidade de promover condições básicas de trabalho, pedi ajuda a minha mãe para que conseguíssemos verba para alimentar as pessoas no *set* de gravação. Então,

²⁸ Wendel, ou Wen D Johnson, diretor, cinéfilo e meu amigo, o qual conheci em minhas primeiras aulas de teatro em uma escola livre de Uberlândia.

²⁹ Localizado no ANEXO A.

³⁰ Localizado no APÊNDICE D.

³¹ A pré-produção é a primeira e mais crucial etapa na criação de um filme, ocorrendo antes da primeira cena ser gravada. É nesse momento que tudo é planejado, organizado e preparado para que a filmagem (produção) e a edição (pós-produção) aconteçam sem grandes problemas.

pensamos em fazer uma rifa, com prêmio de um fardo de cerveja. Empenhada em vender, minha mãe conseguiu vender 100 rifas, totalizando R\$800, o qual optamos por gastar com comida no *set* para a equipe.

5.1 PREPARO DO ATOR - CINEMA

Após finalizarmos essa etapa marcamos a primeira reunião com toda a equipe para realizarmos a primeira, e no nosso caso, única leitura de mesa. Esse momento foi muito importante para que todos os envolvidos estivessem a par do que se trata a história do “Aqueles Dois” e para haver o primeiro contato das pessoas do elenco. Assim que pisei na sala que marcamos de nos encontrar, senti que estava fazendo um filme de Hollywood³².

No teatro, é comum a tradição da “leitura de mesa”, que, a depender do processo criativo, pode se estender por meses. Sempre tive contato com registros de elencos realizando esse tipo de leitura, geralmente sentados, explorando as falas com diferentes entonações e, por vezes, estabelecendo contato visual entre si. Ao me deparar com essa prática, fui tomado por uma dúvida: “Devo ler com entonação?”. Essa questão emergiu porque reconheço que minha atuação tende a partir de um lugar menos racional, influenciado por princípios associados tanto a Sanford Meisner quanto à prática de Thaís Mansano. No entanto, ao relacionar essa experiência com os princípios de Constantin Stanislavski, especialmente no que diz respeito aos *études* como forma de investigação ativa da cena, compreendi que a leitura de mesa não deveria se limitar a um registro cotidiano. Ao contrário, ela poderia já instaurar um estado inicial de jogo, mobilizando ações e intenções, ainda que de forma embrionária. Dessa forma, percebi a necessidade de realizar uma leitura com maior carga dramática, entendendo esse momento como parte do processo de construção da ação cênica.

Com o intuito de me preparar antes de gravar, decidi ler o texto o máximo de vezes possível. Como os acontecimentos da vida cotidiana afetam naturalmente nosso estado de espírito, realizei essas leituras em diversas condições emocionais: feliz, triste, animado, cansado, com preguiça, entre outros. Essa variação me permitiu

³² De forma mais ampla, o termo Hollywood se tornou um sinônimo para a indústria cinematográfica e televisiva dos Estados Unidos. Quando as pessoas se referem a “filmes de Hollywood” ou ao “estilo hollywoodiano”, estão falando sobre a produção de grandes estúdios, com orçamentos milionários, superproduções e estrelas globais.

obter múltiplas percepções da mesma história. Junto a isso, para conseguir analisar de forma mais incisiva o meu personagem, Raul, utilizei um método de análise de texto, o qual aprendi com Mansano, chamado de “colunas da personagem”. Essa maneira de analisar se consiste em destacar de maneira minuciosa o texto em colunas separadamente, essas sendo: circunstâncias, tudo que o autor fala sobre mim, tudo que o autor fala que eu faço, tudo que os outros falam de mim, tudo que eu falo dos outros e tudo que eu falo sobre mim. Conforme for lendo o texto e achar, por exemplo, uma informação que considero que o autor fala sobre o personagem Raul, coloco na coluna “tudo que o autor fala sobre mim”. Assim, lendo separadamente é mais fácil notar a relação da personagem com todos naquele universo, inclusive consigo mesmo.

Além disso, realizei dois exercícios durante minha prática de leitura. O primeiro foi de realizá-las enquanto espectador e não ator que vai fazer aquele papel, pois assim me permiti ter novas percepções e estar aberto para uma nova experiência toda vez que lia.

Eu senti que é tão cru e tão intocado quando fazemos de cor que o que podemos adicionar emocionalmente é ilimitado, pois estamos livres da necessidade imediata de insistir que seja interpretado de uma forma ou de outra. (Meisner, 1990, p.67, tradução nossa).

Antes dessa passagem do livro *On acting*, Meisner dá um texto aos estudantes e pede para que eles aprendessem sem decorar com intenções, que fizessem de uma forma fria, que apenas decorassem as falas mecanicamente, esse trecho é uma fala de uma das estudantes que me inspirou a realizar esse segundo exercício, de decorar o texto sem intenções, a partir desse pensamento de Meisner, para não me prender a nenhum sentimento e que quando eu fosse para a cena estivesse aberto para o jogo com meus parceiros de cena e fosse espontâneo, sem chegar com ideias pré-concebidas.

Em nossa primeira diária³³, por questões de logística, as cenas selecionadas para serem gravadas foram as do personagem Saul, feito por Guilherme Campos, e devido a este fato, neste dia, fiquei majoritariamente na produção, com exceção de

³³ O termo “diária” refere-se ao tempo delimitado de trabalho daquele dia em específico.

um momento. Neste dia, havia uma cena de ligação, conversa de Saul e Raul pelo telefone, e o diretor na hora de gravação me pegou de surpresa e disse que gostaria de gravar aquela cena ao vivo, ou seja, realmente haver uma ligação e gravação simultânea dos dois atores. Então, tive que descer para o carro que estávamos usando, pois a acústica na parte de dentro isola bastante ruídos sonoros de fora, e gravar uma cena que eu não estava esperando gravar.

Por ter estudado bastante o texto, já tinha domínio das circunstâncias da história por completo e daquela determinada cena. No roteiro, Raul atende seu celular em sua casa, deitado na cama, e eu, Gabriel, estava dentro de um carro segurando meu celular, esperando receber uma ligação, com uma pessoa da produção sentada ao lado e com um microfone próximo a minha boca, e naquele momento lembrei de uma frase de Meisner:

Neutro – o que isso significa? Aberto para qualquer influência, certo? Se você está neutro, você vai atingir um tipo de flexibilidade emocional, não vai? Se você estiver tenso, se você não estiver relaxado, como o John estava no início do exercício, você não está responsivo à influência do meu toque. Consequentemente eu digo uma coisa lógica: Eu digo, 'Aprenda o texto como algo sem sentido e da forma mais relaxada possível, para que você esteja aberto que a influência venha até você'. (Meisner, 1990, p.68 -69, tradução nossa).

Buscando atingir a neutralidade proposta pelo autor, fechei os olhos e me "limpei" de toda a racionalização prévia que eu havia imposto à cena. Ao me colocar neutro, disposto a influências externas, mergulhei na realidade imaginária: Raul, deitado em casa, com sono, assistindo à televisão. Tivemos que repetir, o que exigiu uma nova "limpeza" mental e física para evitar qualquer racionalização do *take* anterior.

No segundo dia de gravação, a cena era sobre uma festa da empresa na casa de um dos funcionários, portanto, era necessária a participação de figurantes. O meu estado perante aquelas pessoas era de nervosismo e quase vergonha. Me lembrei sobre as falas dos autores que norteiam essa pesquisa e todos falarem sobre a importância do relaxamento, que levou algumas diárias para eu entender melhor como conseguiria me relaxar dentro do *set*, fato que explicarei um pouco a frente.

Figura 7 - Diretor para atores



Fonte: Imagem³⁴ do autor (2025)

Outro ponto que destaco também é em relação ao corpo do ator. No teatro temos a tradição de “Pés paralelos, joelhos semiflexionados, coluna reta, pensa no fio que puxa sua cabeça para o teto,” e no momento da gravação fiz o oposto, pensei em trazer algo relaxado e cotidiano. Percebi que o ator no cinema tem que saber ter paciência e entender como não deixar o corpo cansar até a hora de gravar.

Além disso, ainda no segundo dia, comecei a experienciar a repetição de gravar cenas no cinema. O que percebi sobre essa vivência foi sobre não se prender a uma entonação ou sentimento, sempre a cada *take* eu me “limpava” e me colocava no estado de apenas receber do outro e me perceber naquele momento específico. Também notei que, pra mim, sempre que repito uma cena, já me vem o impulso de mudar, não de forma racional. Esse é provavelmente um fruto das práticas do exercício da repetição de Meisner.

³⁴ Nessa imagem, o diretor está dando um breve resumo da cena de festa relatada logo a cima, segundo a visão dele, para os atores.

5.1.2 EXERCÍCIO SENSORIAL

Pelo fato de ter feito uma cena na primeira diária, de forma surpresa, no segundo dia, cena do dia da festa, e não ter me sentido confiante, decidi me preparar utilizando o método de Thaís Mansano que ela chama de “Construção de personagem total”.

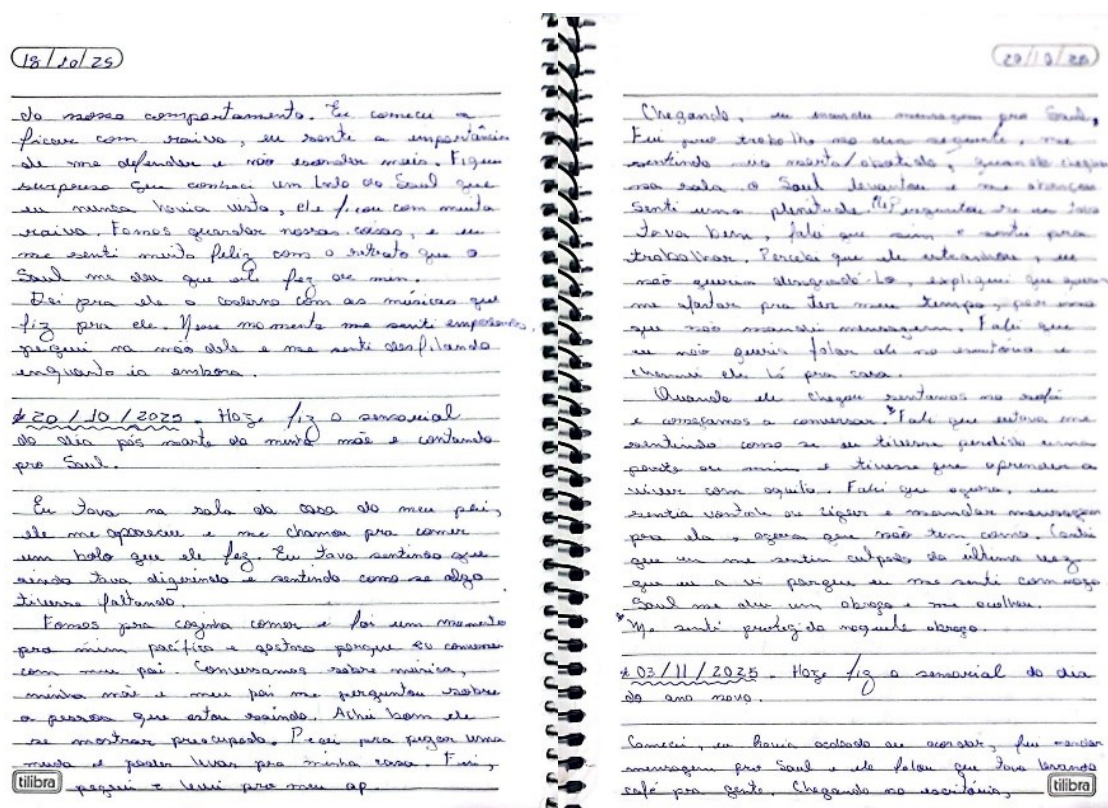
Esse método se consiste em descobrir o passado da sua personagem adentrando uma realidade imaginária e a experienciando com os cinco sentidos, sendo eles: olfato, paladar, visão, audição e tato. De acordo com a orientação de Thaís, começa-se descobrindo o quarto, casa e primeiro dia na escola com 5 anos, depois com 8 anos, adiante 10 – 12 anos e por fim com 15 anos. Em seguida, começando a vivenciar e descobrir sensorialmente a história do roteiro. É importante frisar que nesse exercício proposto por Mansano nada é decidido de forma racional, e sim a partir dos impulsos.

-Vê? Você não conhece o mais essencial de seu herói: sua cotidianidade. Como ele vive, o que o move, quais são suas preocupações...Eis o caixa de Vántchka, jovem pequeno e tímido. Está em sua caixa. Para ele, é o que tem de mais sagrado, o melhor de sua vida. Aqui, tudo é objeto de seu cuidado: limpeza do recinto, a ordem de distribuição de todos os objetos necessários às operações cotidianas desde o grande cofre de aço anti-inflamável até o simpático lápis vermelho-azul, que considera seu melhor amigo e chama de Konstantin Sidorovich. (Toporkov, 2016, p.40)

Ao optar por essa preparação para o processo criativo no cinema, retomei uma fala de Constantin Stanislavski dirigida a seu aprendiz Vassíli Toporkov, na qual questiona o que há de mais essencial a se conhecer sobre o personagem: sua cotidianidade, seus hábitos e aquilo que o move internamente. Essa perspectiva dialoga diretamente com o exercício sensorial proposto por Thaís Mansano, uma vez que ambos se fundamentam na necessidade de vivenciar, de maneira concreta e sensível, a realidade do papel. Ao reconstruir o passado da personagem por meio dos cinco sentidos, não se trata apenas de acumular informações, mas de instaurar uma experiência interna que ultrapassa o campo racional. Assim, mesmo que determinados aspectos não sejam explicitamente apresentados ao público, eles operam como uma base viva que preenche e sustenta a atuação, conferindo densidade à construção cênica.

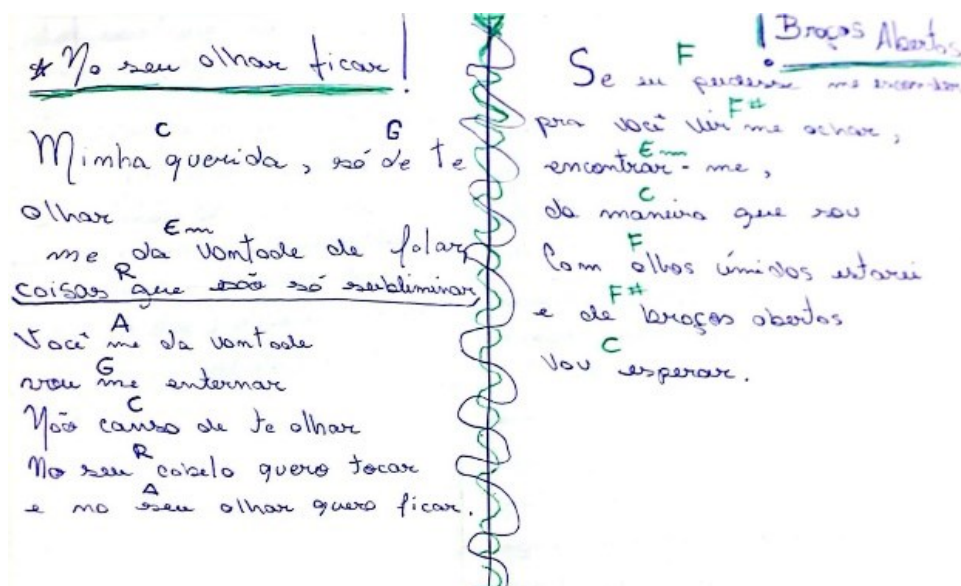
Em minha perspectiva, sinto que utilizar o método da preparadora foi uma escolha muito interessante. Digo isso pois vivenciei o passado da vida de Raul inteiro, consegui descobrir objetivos, necessidades, fatos, acontecimentos, e como ele se sente em relação àquilo. A partir disso, quando chegava no set, apenas me concentrava, me conectava com o momento anterior da cena segundo Thaís Mansano (2023), que já estava no meu corpo pois havia vivenciado sensorialmente. Com isso, me sentia mais tranquilo, sabia me colocar no estado psicofísico da cena rapidamente, mesmo esperando por muito tempo entre *takes*, e pelo fato de já ter a base sólida do personagem, me sentia mais aberto ao jogo com os parceiros de cena.

Figura 8 - Registro do exercício sensorial



Fonte: Imagem do autor (2025)

Figura 9 - Músicas secretas



Fonte: Imagem do autor (2025)

A imagem 7 mostra um registro de meu caderno sobre alguns exercícios sensoriais que fiz e o que descobri em cada um deles. Já na figura 8 é meu caderno de registro do PINA, o qual escrevi nele duas músicas que surgiram em um exercício sensorial, músicas secretas que Raul fez para Saul. Devido a esse fato o caderno acabou indo para uma cena do filme onde meu personagem dá de presente essas músicas para Saul.

Em nossa 4ª diária começamos a gravar as cenas que se passam na repartição, escritório, onde acontece grande parte da história, e então comecei a ter mais cenas, pois até a 3ª diária focamos nas cenas de Saul em sua casa e na cena da festa, onde usamos a mesma locação retratando ambientes diferentes.

Pelo fato de que nesse momento estava começando a me acostumar com a dinâmica do set e como me sentia ali naquele lugar, percebi o reforço do ator saber se colocar em estado de relaxamento para conseguir fazer as cenas tranquilamente. Ainda neste dia, destaco um acontecimento que gerou perguntas a mim. Em uma cena que se passava na cozinha, tinha uma movimentação a ser executada e marcada com uma fita no chão, que seria onde deveria parar. Porém, para fazer isso eu deveria, antes de entrar na cena, andar e desviar de uma câmera e um microfone, entrar no campo da câmera o qual a fita marcava, e executar minhas ações.

Figura 10 - Marcações no set



Fonte: Imagem do autor (2025)

Mas em nosso caso isso é um tanto mais difícil, já que somos o pintor como a figura a ser representada, e precisamos encontrar não uma pose estática, mas um ser humano que aja organicamente nas mais diversas situações. Enquanto esse esquema não estiver bem delineado, enquanto o ator não acreditar na verdade de seu comportamento físico dentro desse esquema, não deve permitir-se pensar em nada mais. (Toporkov, 2016, p.184)

Ao retomar essa perspectiva, emergiu uma questão central para o meu processo: como encontrar veracidade nos movimentos exigidos pela cena? Essa inquietação se relaciona diretamente com a necessidade de o ator acreditar na verdade de seu comportamento físico dentro das circunstâncias propostas, antes mesmo de se ocupar de outras camadas da construção, Toporkov (2016). Nesse sentido, as marcações de cena deixaram de ser apenas indicações técnicas e passaram a exigir um trabalho de experimentação, no qual precisei testá-las repetidas vezes até reconhecer, no próprio corpo, uma lógica orgânica de ação dentro daquele ambiente.

Além disso, destaco também a memória do ator para repetir as mesmas falas, gestos e ações em caso de repetição de cena. Ao gravar uma cena entre Raul e Jéssica, feita por Flávia Oliveira³⁵, por ter treinado bastante no grupo de estudos e estar com meu instrumento “afinado” na percepção, durante a cena, dentro da realidade imaginária, percebi que Jéssica estava cínica e verbalizei isso. Este fato acabou liderando para um diálogo de improviso, ou seja, não estava previsto no roteiro, e o qual o diretor gostou e deixou a cena rolar e entrar para o filme.

Entretanto, ao gravarmos outro ângulo da mesma cena, foi necessário repetir as ações. Por estar plenamente presente no momento da atuação, essas ações surgiram de forma orgânica, sem que as planejasse conscientemente, em decorrência disso, não tinha plena consciência de tudo o que havia realizado em cena. Diante desse contexto, destaco esse desafio e a importância de o ator manter a memória precisa das ações executadas e ser natural, sobretudo pelo fato de não contarmos com a presença de um continuísta³⁶.

Na quinta diária de gravação, eu já me encontrava mais familiarizado com a dinâmica do *set* e passei a adotar estratégias que me auxiliaram no relaxamento antes das cenas. Ao perceber a recorrência de uma vergonha inicial, semelhante àquela vivenciada por quem nunca teve contato com o teatro e, ao iniciar uma aula, sente-se constrangido diante dos primeiros exercícios, comecei a experimentar diferentes maneiras de me desprender dessas amarras, buscando maior disponibilidade corporal e presença no momento da atuação.

Depois de ter assistido diversos vídeos mostrando o “Por trás das câmeras” de filmes do ator Jim Carrey³⁷, comecei a desconfiar se ele fazia graça na frente da câmera e para as pessoas com o intuito de deixar a energia do ambiente mais agradável de se estar, sem pressão e diminuindo a cobrança. Pensando em testar

³⁵ Atriz e amiga que conheci nas aulas de teatro em escola livre em Uberlândia.

³⁶ O continuísta ou *script supervisor*, é o profissional responsável por garantir a continuidade narrativa, visual e de ação de um filme ao longo das gravações. Como o cinema é filmado fora de ordem, em vários dias, ângulos e condições diferentes, o continuísta é quem cuida para que tudo “encaixe” na montagem final, sem erros que quebrem a ilusão do tempo e do espaço.

³⁷ James Eugene Carrey é um ator, comediante, dublador, roteirista, produtor e pintor canadense. É conhecido por suas performances enérgicas e humor gestual, caracterizado por suas muitas caretas, que se tornaram sua marca registrada. Entre produções famosas que ele esteve atuando temos: O Grinch, O Máskara, Todo Poderoso, Ace Ventura, O Show de Truman, etc.

isso, comecei a estabelecer uma relação com as pessoas onde me colocava como “Palhaço da turma”, o que faz gracinha para os outros rirem. Desta forma, fazendo piadas e tendo momentos descontraídos com todos, me ajudaram a sentir menos pressão, estar confortável com a presença das pessoas e não sentir medo de repetir uma cena. Igual ao processo teatral, achei necessário sempre lubrificar minhas articulações e dar uma aquecida no meu corpo de forma geral, prestando bastante atenção nas tensões e incômodos. Assimilo esse pensamento a um rio que necessita que retire pedras de seu caminho para que a água possa fluir.

Ainda neste dia, destaco um momento das cenas finais gravadas: a cena da demissão de Raul e Saul. Trago esse episódio à análise pois, enquanto a equipe de produção finalizava as demandas técnicas, como o posicionamento de câmera e microfone, eu, Guilherme Campos e Carlos Oliveira³⁸ iniciamos um “ensaio”, dando início ao diálogo, relativamente extenso, de maneira fluida e contínua. Esse fluxo se prolongou por alguns minutos até que a própria equipe percebesse que já estávamos, de fato, realizando a cena. Dessa forma, adentramos de maneira orgânica na conversa e na atmosfera proposta, repetindo o procedimento algumas vezes com o intuito de aprofundar a compreensão do diálogo e mapear sua estrutura, à maneira de um *canovaccio*³⁹, identificando os elementos fundamentais que não poderiam ser omitidos.

5.1.2 INTERRUPTOR

Ainda na 5ª diária, após ir me percebendo a cada *take*, me concentrava, entrava na realidade imaginária e, por já ter experienciado o passado de Raul com os cinco sentidos, apenas “ligava” para a cena e “desligava” quando o diretor gritava: - Corta!

Essa imagem de interruptor, da habilidade do ator de saber “ligar” e “desligar” a qualquer momento ficou muito latente em minha cabeça. Nesse dia em específico

³⁸ Carlos Eduardo Santos de Oliveira artisticamente conhecido como Call Oliver. É professor, ator, diretor e pesquisador em Artes Cênicas. Graduado em Teatro pela Universidade Federal de Uberlândia (2011-2018), com títulos de Licenciatura e Bacharelado. Concluiu o Mestrado em Artes Cênicas na mesma instituição (2019-2021) com bolsa CAPES e atualmente é doutorando do PPGAC-UFU (2024) com bolsa FAPEMIG. Atua como Professor Colaborador no Mestrado Profissional em Artes da UFU. É coordenador do GT Processos de Criação e Expressão Cênica da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas.

³⁹ Um *canovaccio* é um roteiro esboçado, um esqueleto de peça teatral — ou seja, um plano de cena com a estrutura geral da história, os temas e as situações principais. Os atores da Commedia dell'Arte usavam o *canovaccio* como guia, mas improvisavam o diálogo e muitos detalhes das ações durante a encenação.

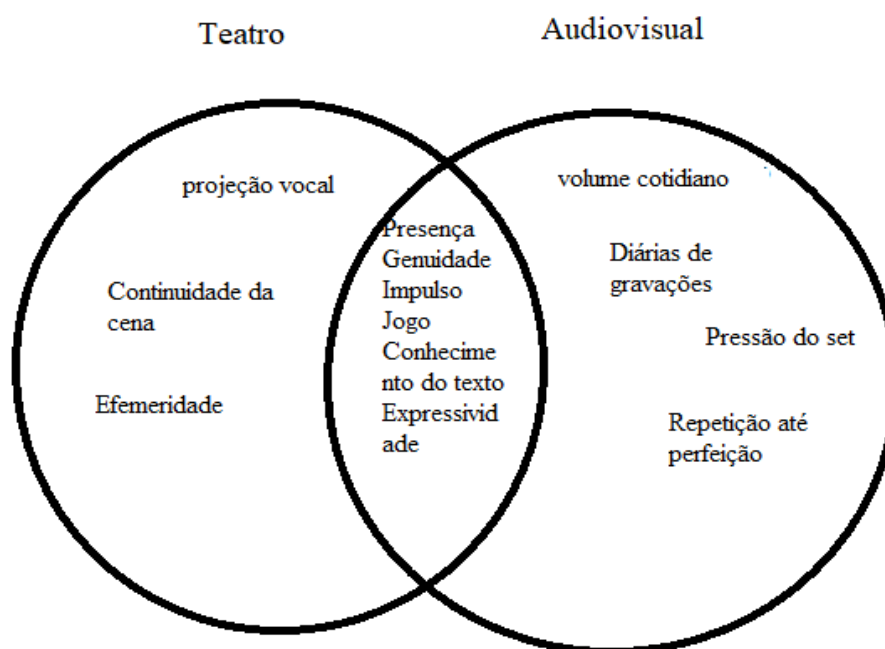
ainda mais, pelo fato de essa ter sido uma diária de 12 horas, começando as 6 da manhã e terminando as 18 da noite. Após passar um pouco mais de 10 horas trabalhando, como ator e produção, sentia meu corpo pesado, cansado e apenas querendo ir embora. Neste momento me fiz algumas perguntas que passaram a aparecer em meus pensamentos ao longo dessa pesquisa. “Como o ator faz para não deixar o corpo morrer?” “Como o ator ativa seu corpo mesmo cansado?” “Como o ator mantém a concentração depois de muito tempo?”.

6 COMPARAÇÃO

De acordo com o plano de pesquisa exposto no resumo desta leitura, este estudo se desenvolveu em três partes: estudo teórico sobre atuação, experimentação prática no grupo de estudos em atuação e vivência de cada processo, montagem teatral e gravação do filme.

A partir disso, depois de ter passado por todas essas etapas e ter tido as vivências, venho aqui fazer uma comparação sobre estes processos específicos que vivi. Destaco isso para não haver nenhuma sintetização do que é atuação em cada uma dessas linguagens e o que relato advém desses processos criativos.

Figura 11 - Diferenças e Intersecção



Fonte: Imagem do autor (2025)

No momento de formulação desta pesquisa, onde estava ainda me norteando para saber qual rumo seguiria, fiz este desenho com o intuito de elencar características sobre atuação que pertencem apenas ao teatro, outras apenas ao audiovisual e entender quais são os artifícios presentes em ambas as linguagens.

Tabela 1 - Percepções de cada linguagem

TEATRO	CINEMA
Mais liberdade para experimentar propostas - coletivo	Ator precisa fazer a "tarefa de casa" - individual
Início, meio e fim no mesmo dia	Não necessariamente há cronologia
Projeção vocal	Registro cotidiano de voz (volume)
Condicionamento físico necessário	Saber ativar estados psicofísicos instantaneamente
Expansão	Contensão

Fonte: Imagem do autor (2025)

A princípio, um dos aspectos que se mostrou mais relevante para mim, no que diz respeito às diferenças entre as linguagens, foi a centralidade do coletivo no processo criativo teatral. Não que o cinema prescindia do trabalho coletivo uma vez que se trata, igualmente, de uma realização em equipe, mas, no que se refere ao meu processo enquanto ator, no teatro percebi uma maior abertura para trocas constantes. Essas trocas se manifestaram no compartilhamento de repertórios, na construção das composições de cena e no diálogo direto com as diretoras, nas ocasiões em que os atores podiam expor percepções, sugerir ideias e testá-las em conjunto. Assim entendo o processo criativo nessa linguagem: um percurso experimental, coletivo, flexível e construído de forma gradual. Em contrapartida, no cinema, senti que meu processo se deu de maneira mais individualizada: um trabalho solitário de preparação, realizado majoritariamente no espaço íntimo do meu quarto, por meio de exercícios sensoriais, em razão da ausência de ensaios prévios. No *set*, a preparação se restringia, em geral, a uma breve contextualização fornecida pelo diretor imediatamente antes de cada cena a ser gravada.

Além disso, outra característica, ainda referente a diferença entre as linguagens que destaco é em relação a expansão e contensão. Primeiramente, ressalto que não é do meu interesse simplificar ambas linguagens como são conhecidas no geral "No teatro tudo é grande e no cinema tudo é pequeno" até porque não concordo inteiramente com isso. Entretanto, após ouvir de uma das minhas avaliadoras no XII congresso de pesquisa da ABRACE – Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-

Graduação em Artes Cênicas - tratando essa questão de “expansão e contensão” como vetores, comecei a repensar minhas ideias. Ela falou que contenção no cinema não é sinônimo de pouco ou de menor. O trabalho interno é tão grande quanto o trabalho externo, é apenas outra lógica de organização do vetor expressivo. É outra engenharia emocional, outra arquitetura energética, ou seja, a mesma profundidade que o ator precisa ter no seu interior ele também necessita disso em seu exterior, então, no teatro esse vetor seria para fora, já no cinema o vetor seria para dentro e não uma questão de menos ou mais.

Ao refletir sobre cada uma das vivências que tive, e já considerando características presentes em ambas as linguagens, compreendo que, tanto no teatro quanto no cinema, foi necessário “recheiar” o esqueleto do personagem Raul com carne, músculos e nervos, um processo que considero fundamental em qualquer construção de personagem. A diferença, contudo, manifesta-se no modo como esse trabalho se projeta. No cinema, pensando o vetor de atuação como predominantemente interno, as reações corporais emergem de maneira mais contida e intimista. Já no teatro, em que o vetor se orienta para o externo, torna-se necessário que o ator expresse corporalmente, e não apenas internamente, os estados e ações do personagem, uma vez que a cena acontece ao vivo e precisa alcançar a plateia, tornando visível aquilo que se passa no interior da ação dramática.

No que diz respeito aos impulsos e à organicidade investigação que permeou toda esta pesquisa, compreendo que tais princípios se mantêm constantes, ancorados na presença e na percepção do ator em cena. Contudo, manifestam-se de maneiras distintas em cada linguagem. No teatro, há uma linha contínua de acontecimentos que se inicia e se encerra no mesmo dia, sem possibilidade de repetição no momento da apresentação, o que exige do ator uma entrega integral ao fluxo da cena. Já no cinema, diante da necessidade de repetir os takes, torna-se evidente que, quando o ator reprime os impulsos e tenta simplesmente reproduzir uma ação anterior, a falta de organicidade se revela de forma perceptível na imagem.

6.1 COMPARANDO CENAS

Com o intuito de estreitar a comparação entre as linguagens analisadas nesta pesquisa, apresento uma cena específica, realizada tanto no teatro quanto no cinema, a fim de discutir os processos individuais de cada uma. A cena em questão foi

nomeada corriqueiramente por nós, tanto no *set* de gravação quanto nos ensaios, de “Cena da morte da mãe”. Basicamente, essa cena se trata de quando o meu personagem, Raul, recebe uma ligação e descobre que sua mãe morreu, então ele precisa viajar para sua cidade para poder ir ao velório dela. Quando ele volta, há um momento de aconchego e desabafo de Raul para Saul.

Figura 12 - Cena "morte da mãe" - Filme



Fonte: Wendel (2025)

Figura 13 - Cena "morte da mãe" - Teatro



Fonte:⁴⁰ Giovana Soares (2025)

Em nossa sexta diária de gravação, dia em que gravamos o momento que Raul recebe a notícia do falecimento de sua mãe, percebi estar mais relaxado e, desde o início, me coloquei no estado de “fazer graça” na frente das pessoas, com o intuito de me soltar, estado que comentei anteriormente.

Como mencionado antes, realizei minha preparação a partir de exercícios sensoriais relacionados a diferentes momentos da vida do personagem Raul. Por meio desse processo, já havia vivenciado a descoberta da morte da mãe do personagem, compreendendo a energia psicofísica presente nesse acontecimento. Esse contato prévio com os eventos da narrativa, mediado pelo exercício sensorial, permitiu que, durante as gravações, eu apenas “ativasse” esses estados, mantendo-me presente na cena. Compreendi que conseguia acessar tal estado e, mesmo diante da necessidade de repetir os *takes*, mantê-lo “por perto”, sem abandoná-lo completamente, até que o diretor indicasse a transição para outra cena. A metáfora que melhor traduziu essa experiência foi a de um caldeirão de sopa: a energia do

⁴⁰ Essa foto foi tirada por uma amiga minha durante a apresentação do exercício cênico relatado.

personagem permanecia em constante cozimento, como se o fogo fosse temporariamente desligado entre os *takes* e reacendido sempre que necessário.

No teatro, por sua vez, o processo se organiza de modo distinto, configurando-se como um encadeamento contínuo de ações a partir do momento em que se entra em cena. Nesse sentido, compreendo que a construção do papel se ancora na definição e na vivência de uma linha de ações físicas, cuja experimentação prática conduz o ator à necessidade de justificá-las internamente, deslocando o foco de uma elaboração excessivamente racional para uma ação vivida, Toporkov (2016). Assim, penso que só consigo realizar a cena da morte da mãe porque, na estrutura da peça, esse momento é precedido por diversos acontecimentos que me preparam e me sustentam emocional e fisicamente. Em outras palavras, a cena se concretiza porque existe uma linha de ações contínua, bem definida e amplamente explorada durante os ensaios. Retomando a transmutação em metáforas, no teatro me vem a imagem de uma montanha-russa: ao entrar no carrinho, isto é, ao entrar em cena, percorro todas as curvas, subidas e descidas do trajeto, podendo sair apenas quando a “volta” chega ao fim.

Assim, pelo fato de no cinema as cenas serem gravadas de forma fragmentada, a linha de ações físicas do ator torna-se mais restrita quando comparada à do teatro. Diante disso, o ator no cinema precisa desenvolver maior habilidade para “ativar” estados psicofísicos de maneira mais imediata e pontuada.

PENSAMENTOS FINAIS

Após três períodos de pesquisa, pude me aprofundar em um tema que amo investigar, ainda que o tempo disponível tenha sido reduzido diante da amplitude de uma pesquisa que pretendo levar comigo ao longo de toda a minha carreira. A vivência desses processos criativos tanto no teatro quanto no cinema, desde a apresentação do experimento cênico ao público até o acompanhamento do corte do filme, suscitou diversas reflexões acerca da atuação e, sobretudo, sobre as especificidades de cada uma dessas linguagens. Ressalto, ainda, que um dos momentos mais pedagógicos e emocionalmente marcantes para mim foi assistir ao corte bruto do filme, pois foi nesse instante que pude compreender, de maneira mais concreta, o trabalho que fiz enquanto ator, e quem era, de fato, o personagem Raul.

Se eu pudesse sintetizar cada processo criativo em poucas palavras, no teatro destacaria a noção de conexão, pois, sem ela, a cena não se sustenta. O ator precisa estar conectado com seu parceiro de cena, com o próprio corpo, com a história que irá ser contada, entre outros aspectos. Já no cinema, a palavra que mais me marcou foi relaxamento, uma vez que compreendo o *set* de gravação como um ambiente no qual o ator precisa estar profundamente relaxado para conseguir performar. Essas reflexões suscitaram diversas indagações: como o ator mantém o corpo ativo no *set*? De que maneira é possível relaxar diante da equipe de gravação? Como ativar estados psicofísicos entre os *takes*? De que forma o ambiente do *set* interfere no corpo do ator? Questões relacionadas a vetores de energia, repetição, entre outras, também emergiram ao longo do processo.

Ainda que tenham surgido inúmeras perguntas ao longo do processo, algumas respostas também se revelaram. Ao estabelecer como um dos eixos de pesquisa a “busca pela organicidade e espontaneidade em ambas as linguagens”, compreendo que, após as vivências realizadas, esse objetivo foi alcançado tanto na encenação da peça quanto nas gravações do filme. Acredito que essa conquista esteja diretamente vinculada à presença do ator, aqui compreendida como a capacidade de estar efetivamente no momento da cena, atento e disponível ao que se apresenta, permitindo que os impulsos emergjam de maneira orgânica e sustentem a vitalidade da ação cênica.

Por fim, este trabalho não se propõe a encerrar a discussão, mas a abrir caminhos. As reflexões aqui apresentadas suscitaram questionamentos que seguem em aberto, relacionados à ativação do corpo no *set*, à influência do ambiente cinematográfico sobre o ator, aos vetores de energia e à repetição. Trata-se, portanto, de uma pesquisa em processo, que ultrapassa o tempo acadêmico e se projeta como fundamento para a continuidade da prática artística ao longo da carreira, reafirmando a atuação como um campo vivo, em constante transformação e investigação.

REFERÊNCIAS

MANSANO, Thaís. Anotações do curso “**Como alcançar verdade em cena**”. Hotmart, Junho de 2023 a Junho de 2024.

MEISNER, Sanford. **On acting**. 1ª ed. Nova York: Vintage Books, 1987.

STRASBERG, Lee. **Sonho de paixão**. Civilização Brasileira, 1990.

STANISLÁVKI, Constantin. **O trabalho do ator: Diário de um aluno**. Martins Fontes, 2017.

STANISLÁVKI, Constantin. **O Último Stanislávski em Ação**. Trd: Diego Moschkovich. 1ª ed. – São Paulo: Perspectiva, 2021.

TOPORKOV, Vassíli. **Stanislávski Ensaia: memórias**. Trd: Diego Moschkovich. 1ª ed. – São Paulo: É Realizações, 2016.

APÊNDICE A – Registro dos encontros de teatro

<https://www.youtube.com/playlist?list=PLKKDWJS--MI9faP8S5P6ZYSAcO5uatSA>

APÊNDICE B – Registro do grupo de estudos

https://www.youtube.com/playlist?list=PLKKDWJS--MI_mK67U-z8fKAcJRy2X6jjL

APÊNDICE C – Dramaturgia Teatro



Aqueles Dois -
Dramaturgia Teatro.

APÊNDICE D – Roteiro filme



Aqueles Dois -
Roteiro Filme.pdf

APÊNDICE E – GRAVAÇÃO EXPERIMENTO CÊNICO

<https://youtu.be/KPvtYHdUb4Y>

APÊNDICE F – Filme

https://youtu.be/z6xVz_4MEC4

ANEXO A – Conto original



Aqueles Dois - Conto Original.pdf