

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PELOTAS

Centro de Artes

Curso de Teatro - Licenciatura



Trabalho de Conclusão de Curso

Do teatro para as câmeras:

introdução à Técnica Meisner na preparação do ator no cinema

Lorena Goulart Zanetti

Pelotas, 2022

Lorena Goulart Zanetti

Do teatro para as câmeras:

introdução à Técnica Meisner na preparação do ator no cinema

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Teatro - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciada em Teatro.

Orientação: Prof^a Dr^a Aline Castaman

Pelotas, 2022

Universidade Federal de Pelotas / Sistema de Bibliotecas
Catalogação na Publicação

Z28d Zanetti, Lorena Goulart

Do teatro para as câmeras : introdução à Técnica
Meisner na preparação do ator no cinema / Lorena Goulart
Zanetti ; Aline Castaman, orientadora. — Pelotas, 2022.

53 f. : il.

Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Teatro)
— Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, 2022.

1. Técnica Meisner. 2. Preparação do ator. 3. Atuação no
cinema. I. Castaman, Aline, orient. II. Título.

CDD : 972

Elaborada por Simone Godinho Maisonave CRB: 10/1733

Lorena Goulart Zanetti

Do teatro para as câmeras: introdução à Técnica Meisner na preparação do ator no cinema

Trabalho de Conclusão de Curso aprovado, como requisito parcial, para obtenção do grau de Licenciada em Teatro, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas.

Data da defesa: 13 de junho de 2022

Banca Examinadora:

Profa. Dra Aline Castaman (Orientadora)

Doutora em Artes da Cena pela Universidade Estadual de Campinas

Profa. Dra. Lindsay Gianuca

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Dr. Gustavo Dias

Doutorado em Música pela Universidade Estadual de Campinas

Agradecimentos

A todas, todes e todos, em corpo ou em espírito, que me ajudaram de alguma forma na concepção deste Trabalho.

Aos meus pais, irmãos e família que sempre incentivaram meus estudos e estiveram ao meu lado durante este processo, assim como em muitos outros que me formam pessoal e profissionalmente.

À minha madrinha e *personal trainer* Luanda Goulart pelas trocas, pela escuta e por me ajudar a cuidar da minha saúde física, mental e espiritual no decorrer desta pesquisa.

Aos meus colegas de graduação pelas partilhas e vivências dentro e fora da sala de aula. Tenho certeza que minha trajetória na UFPel não seria a mesma sem vocês.

Às professoras e professores do Curso de Teatro - Licenciatura pelos ensinamentos compartilhados e os convites a reflexões que contribuíram para a minha formação como professora de teatro.

A todas, todes e todos que viabilizaram o acesso às referências bibliográficas deste Trabalho de forma pública e gratuita.

Aos participantes das oficinas experimentais que compõem este Trabalho por aceitarem meu convite e contribuírem generosamente para esta pesquisa.

Aos estudantes e instituições de ensino que permitiram e viabilizaram a prática docente através de estágios, do *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID)* e do *Programa Residência Pedagógica (PRP)*.

Aos professores Gustavos Dias e Lindsay Gianoukas por aceitarem compor minha banca examinadora desta monografia.

À minha orientadora Aline Castaman pelos direcionamentos, conselhos, incentivos e por ter me ajudado a desfrutar deste trabalho que conclui minha graduação.

Aos meus mentores e guias pelo amparo, pela guarda, por me confortar em momentos de aflição e por me inspirar com suas palavras de motivação e sabedoria. Vocês são meu alicerce sempre.

À Mãe Yemanjá pelo amor e energia geradora. À Mãe Oxum pela serenidade e consolação. Ao Pai Ogum pela coragem. Ao Pai Exu por me guiar nas encruzilhadas da vida e nesta particularmente, a encruzilhada entre o teatro e o cinema.

Muito obrigada!

Resumo

ZANETTI, Lorena Goulart. **Do teatro para as câmeras**: introdução à Técnica Meisner na preparação do ator no cinema. Orientadora: Aline Castaman. 2022. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Teatro) – Curso de Graduação de Teatro - Licenciatura, Centro de Artes, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2022.

O presente trabalho caracteriza-se por uma pesquisa teórico-prática a respeito da busca de procedimentos para a preparação de atores no cinema, tendo como ponto de partida o estudo da Técnica Meisner. O estudo tem origem na minha necessidade de encontrar ferramentas que possam servir de alicerce para a condução do processo de preparação de atores no âmbito cinematográfico. A monografia relata a experiência prática realizada e busca relacioná-la à pesquisa teórica. O trabalho se dividiu em três etapas. A primeira parte apresenta um breve relato sobre o meu trânsito entre teatro e cinema e discorre sobre a função do preparador de elenco no meio audiovisual, tendo como base os escritos da pesquisadora Adriana Vasconcelos. A segunda parte é caracterizada pela investigação teórica do objeto de estudo, bem como seu criador e os exercícios propostos pelo mesmo. Os autores que serviram de suporte para este estudo foram Sanford Meisner, Dennis Longwell e Luciana Canton. A terceira parte do trabalho é caracterizada pelo relato reflexivo da pesquisa prática realizada a partir dos procedimentos pesquisados. Por fim, concluo que a técnica experimentada proporcionou ferramentas que me ajudam e me fazem acreditar que estas podem servir como suporte para a preparação do ator.

Palavras-chave: Técnica Meisner; Preparação do ator; Atuação no cinema.

Abstract

The present academic work is characterized by a theoretical and practical research concerning the search of procedures for the actor training in cinema, having as object of study the Meisner Technique. The study starts from the author's need to find tools that serve as a foundation to conduct the process of actor training in the cinematographic field. The methodology that best served the realization of this monograph was the bibliographic review and the practical experimentation developed based on the theoretical research done. The work was divided into three stages. The first part presents a brief biography about the author's transit between theater and cinema and discusses the role of the acting coach in film, based on the writings of researcher Adriana Vasconcelos. The second part is characterized by the theoretical research of the object of study, as well as of its author and the exercises proposed. The study is supported by the investigations of Sanford Meisner, Dennis Longwell, Luciana Canton. The third part of the work is characterized by the reflective report of the practical research carried out from the researched procedures. Finally, the author concludes that the studied technique provided tools that can serve as a support for the actor training in cinema.

Palavras-chave: Técnica Meisner; Sanford Meisner; Preparação do ator; Atuação no cinema.

Lista de Figuras

Figura 1	Fotografia dos membros do <i>Group Theatre</i> por Ralph Steiner.....	17
Figura 2	Fotografia de Sanford Meisner.....	21
Figura 3	Fotografia da experimentação da atividade independente durante a primeira oficina.....	33
Figura 4	Fotografia da gravação da cena final da primeira oficina.....	35
Figura 5	Fotografia da experimentação da atividade independente durante a segunda oficina.....	37
Figura 6	Fotografia da experimentação do exercício de repetição durante a primeira oficina.....	39
Figura 7	Fotografia da gravação da cena final de diálogo da segunda oficina.....	40

Sumário

Introdução	10
1. Ponto de partida: meu trânsito entre o teatro e o cinema	12
1.1 No caminho da preparação/para a preparação do ator	14
2. Técnica Meisner: uma escolha	16
2.1 Um breve histórico de Meisner	19
2.2 A Técnica Meisner	21
2.1.1 Exercícios de repetição	23
2.1.2 Atividade independente	25
2.1.3 A batida na porta	26
2.1.4. Preparação emocional	29
3. Relato das experimentações práticas com a Técnica Meisner	31
3.1 Primeira oficina	31
3.2 Segunda oficina	36
Considerações finais	42
Referências	47
Apêndices	49

Introdução

Este trabalho é uma pesquisa teórico-prática sobre a busca de procedimentos para a preparação de atores no cinema, tendo como objeto de estudo a Técnica Meisner. A investigação parte do meu desejo de encontrar materiais que servissem de suporte para realizar a preparação de atores, pensando especificamente a partir da participação em produções cinematográficas dos graduandos do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel. Nestas produções, é comum que estudantes do Curso de Teatro - Licenciatura sejam convidados para atuarem. Deste modo, conduzir o processo de preparação de atores para estes filmes fez parte da minha trajetória durante a graduação, me colocando muitas vezes em um lugar de intersecção entre o teatro e o cinema.

Em vista disso, a proposta objetivou também a experimentação prática dos procedimentos descobertos, através de uma oficina com estudantes do Curso de Teatro - Licenciatura. Assim, pude observar que o método encontrado foi capaz de me fornecer recursos necessários para a preparação do ator no cinema, contribuindo na função de pensar as personagens e cenas que integram curtas-metragens.

Os procedimentos metodológicos que melhor serviram esse estudo foram a revisão bibliográfica de obras que abordam a Técnica Meisner, usando como fonte primária os autores Sanford Meisner e Dennis Longwell e como fonte secundária Luciana Canton, David Krasner, Sidney Pollack, Jim Jarret e Adriana Vasconcelos. Também foi realizado um experimento prático dos procedimentos investigados a partir da pesquisa teórica.

No primeiro capítulo discorro uma pequena biografia sobre o meu trânsito entre teatro e cinema, a fim de apresentar o contexto em que estou inserida e no qual realizo o trabalho de preparação de atores para produções audiovisuais. Nesta seção também proponho introduzir a preparação de atores e a figura de quem executa essa função.

No segundo capítulo trato sobre a Técnica Meisner, método escolhido para conduzir a presente investigação procurando fundamentar a metodologia de formação e preparação de atores e as etapas que as constituem.

No terceiro capítulo relato a experimentação prática desta pesquisa, expondo sua estruturação e impressões sobre os procedimentos explorados e alcances.

Por fim, compartilho minhas reflexões e entendimentos provenientes desta investigação introdutória sobre a Técnica Meisner, os questionamentos que surgiram no decorrer deste Trabalho (que acredito que possam possibilitar pesquisas futuras) e a percepção de que o método experimentado proporcionou ferramentas que me ajudam e que de algum modo me fazem acreditar que estas são suporte para a preparação do ator.

1. Ponto de partida: meu trânsito entre o teatro e o cinema

Estudar a preparação do ator no cinema tem sido de meu interesse desde que tive meu primeiro contato com as bases teórico-práticas da produção de um filme. Também foi através deste contato que iniciei meu trânsito entre teatro e cinema. Neste Trabalho de Conclusão de Curso vejo a oportunidade de investigar procedimentos de preparação do ator que me deem suporte para conduzir este processo. Consequentemente, esta pesquisa amplia minha formação como atriz, professora de teatro e preparadora de atores.

A curiosidade sobre o tema começa com a minha entrada no projeto de extensão *Oficina de Cinema Independente*¹, hoje *OfCine*, em 2016, vinculado ao IFRS - Campus Rio Grande². Esse projeto me deu a oportunidade de estudar cinema de forma gratuita. O mesmo tinha o objetivo de fomentar produções audiovisuais na cidade de Rio Grande através de um cronograma de aulas que apresentava todas as etapas e setores de uma produção fílmica. Dessa forma, a conclusão da oficina culminava na entrega de um curta-metragem final feito em grupo pelos participantes.

Também foi nessa iniciativa que conheci a figura do preparador de atores na produção cinematográfica brasileira³, responsável por realizar o trabalho de preparação do elenco de um filme, sobre o qual irei aprofundar-me mais adiante.

Já a arte teatral aparece na minha trajetória antes do cinema, no início da minha adolescência, por meio de apresentações escolares e oficinas livres. Por gostar muito do teatro e querer dar continuidade às experiências que tive na companhia teatral da qual fazia parte, em 2017 optei por ingressar no curso de Teatro - Licenciatura da Universidade Federal de Pelotas (UFPeL). Meu interesse era aprimorar meu desenvolvimento como atriz e aprofundar os estudos sobre as teorias e práticas do teatro. Assim, conheceria mais sobre os meandros do fazer e do fruir teatral.

¹ O projeto de extensão é coordenado pela Profª Drª Raquel Andrade Ferreira e “surge como importante instrumento de desenvolvimento de saberes no campo do audiovisual frente ao presente contexto cultural da cidade de Rio Grande. [...] o Município se encontra em um processo de renascimento cultural fazendo emergir novas demandas que o coloquem em diálogo com as linguagens da contemporaneidade”. FORMULÁRIO-SÍNTESE DA PROPOSTA - SIGProj. EDITAL IFRS nº 73/2017 – Registro de ações de extensão – Fluxo Contínuo 2018. 2017.

² Instituto Federal do Rio Grande do Sul situado no município de Rio Grande.

³ O termo e cargo de “preparador de atores” é próprio do cinema brasileiro contemporâneo, como discorro sobre no subcapítulo 1.1. Existe, por exemplo, uma figura similar no cinema estadunidense: o “*acting coach*”. Esta não pode ser considerada como uma tradução de “preparador de atores”, pois além de pontos de aproximação com esta figura, possui também pontos de distanciamento.

Desse modo, teatro e cinema foram se atravessando na minha formação, pois em paralelo ao curso de licenciatura também estava estudando, com interesse pessoal e de forma autodidata, sobre o cinema em função dos convites que surgiam para realizar a preparação de atores nos curtas-metragens produzidos na Universidade. Estes convites eram feitos por amigos que conheci durante a oficina de cinema em Rio Grande e acabaram ingressando no Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Em um levantamento recente, pude verificar que, ao todo, participei de mais de dez produções audiovisuais⁴ realizadas dentro do Curso de Cinema e do projeto de extensão, desempenhando funções como preparadora e produtora⁵ de elenco e atriz. Essas oportunidades foram muito significativas para mim, pois por meio delas me apropriei de conhecimentos práticos participando de *sets*⁶ de filmagem e pré-produção de curtas-metragens.

Era e ainda é muito comum que estudantes do curso de Cinema convidem estudantes do curso de Teatro para atuarem em seus filmes. E quando eu era solicitada para conduzir a preparação e/ou produção de elenco dos trabalhos, desempenhava também um papel de mediadora entre os atores, meus colegas de curso, e a direção, ocupada pelos estudantes de cinema. Isto se dava ao facilitar o processo de pensar as cenas com quem estava em ambos os núcleos de trabalho da obra e ao indicar colegas para participarem dela.

Mesmo não tendo muito conhecimento específico sobre a função aceitava os convites, pois sabia que por meio destes poderia ampliar meus conhecimentos no campo do cinema. A partir dessas produções me senti instigada a aprender mais e ir atrás de procedimentos e/ou métodos concretos para a realização desse processo. Até então aliava outros estudos, que a minha graduação proporcionava, a um processo intuitivo na condução das práticas. Desse modo, por sentir a necessidade de conhecer tais procedimentos para a preparação do ator no cinema e aumentar minha compreensão sobre o assunto é que inicio a pesquisa deste TCC.

⁴ Disponíveis no Apêndice A.

⁵ A produção de elenco é responsável por pesquisar e selecionar atores e/ou não atores para um filme.

⁶ Segundo o dicionário *Oxford Advanced Learner's Dictionary*, um “set” é “um lugar onde uma peça é encenada ou parte de um filme é filmado”. SET. In: *Oxford Advanced Learner's Dictionary*. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/set_2/. Acesso em: 20/06/2022.

1.1 No caminho da preparação/para a preparação do ator

No presente subcapítulo me proponho a abordar um pouco mais sobre o que é um preparador de atores e seu papel em uma produção filmica. Também traço pontos de aproximação e distanciamento com a figura do *acting coach* na indústria de cinema estadunidense.

O preparador de atores pode ser conceituado como um facilitador no processo de preparação de elenco em uma obra cinematográfica (VASCONCELOS, 2010, p. 40). Este profissional pode atuar como um mediador entre o ator e diretor na realização de um filme, além de assumir diferentes aspectos dentro dessa função, como um tradutor entre as concepções do elenco e da direção para a composição de personagem de uma obra específica ou como um “professor no caso da pouca experiência do ator” (VASCONCELOS, 2010, p. 41).

Como explica a pesquisadora Adriana Vasconcelos (2010, p. 40), em sua dissertação de mestrado⁷, o preparador surge no cinema brasileiro contemporâneo por conta da “necessidade de um profissional habilitado no específico trabalho com o ator na realização de um filme”, ocupando o que a autora identifica como “vácuo de conhecimento e experiência na direção e preparação de atores”. A primeira atribuição de preparação de elenco em um filme no Brasil fica à cargo da preparadora Fátima Toledo, no filme *Pixote, a Lei do Mais Fraco* (1981), do diretor argentino Héctor Babenco⁸.

Apesar de ser uma função relativamente nova no meio cinematográfico brasileiro, a presença de uma figura semelhante chamada *acting coach*⁹ é vista desde o início do século XX na indústria de cinema estadunidense, e surge a partir de

professores de interpretação que iniciavam os trabalhos com seus alunos em suas escolas e depois acompanhavam alguns de seus pupilos nos sets de filmagens quando os mesmos começavam a

⁷ “A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em *Bicho de Sete Cabeças* (2000) de Laís Bodanzky e *O céu de Suely* (2006) de Karim Aïnouz” (2010).

⁸ Hector Babenco foi um cineasta argentino naturalizado brasileiro. Nasceu em 1946 e faleceu em 2016. Entre suas produções estão o filme *Carandiru* (2003) e *O Beijo da Mulher-Aranha* (1985), pelo qual foi indicado ao Oscar de Melhor Diretor em 1986.

⁹ Em tradução literal da autora da dissertação: “treinador de atuação” (VASCONCELOS, 2010, p. 14).

seguir a carreira cinematográfica e sentiam necessidade de um acompanhamento mais particular. (VASCONCELOS, 2010, p. 21)

Ou seja, são profissionais que realizam a orientação específica de seus aprendizes de forma contínua, sendo solicitados sempre que estes acharem necessário. No Brasil, no entanto, não é comum que os atores sejam acompanhados por seus professores de interpretação nos locais de filmagem. Quando há a presença de alguém acompanhando e facilitando o processo de preparação de atores, esta pessoa é contratada pela produção e realiza um trabalho coletivo com todo o elenco, ou grande parte dele, direcionado unicamente às demandas específicas daquele filme.

Logo, entendemos que a preparação do ator no cinema é o processo que antecede e/ou é concomitante ao período de filmagem de uma produção. Além disso, pode ser realizado com a presença ou não de uma pessoa facilitadora do mesmo. Com o intuito de conhecer e experimentar procedimentos para viabilizar tal processo é que avanço minha pesquisa neste trabalho.

2. Técnica Meisner: uma escolha

Neste capítulo apresento os estudos teóricos introdutórios sobre a técnica de atuação de Sanford Meisner e a justificativa da minha escolha por esse procedimento de trabalho a ser investigado também de forma prática. Desta maneira, estabeleço uma relação entre a proposta do mesmo e o cenário que surge perante mim quando sou convidada como preparadora de elenco para a produção de curtas-metragens universitários. Por conseguinte, exponho aqui alguns exercícios que integram a Técnica Meisner, bem como seus fundamentos e proposições.

No decorrer desta busca por métodos que me auxiassem na condução da preparação de atores, conheci diversos autores que dissertaram sobre e realizaram trabalhos práticos relacionados à atuação. Um dos tópicos de investigação foi o *Method Acting*, ou “Método de atuação norte-americano”, o qual surge a partir de uma apropriação de procedimentos de interpretação provenientes do Sistema Stanislávski¹⁰, desenvolvido pelo diretor, ator e pedagogo teatral russo Stanislávski.

Os elaboradores do Método cruzaram seus caminhos no coletivo teatral *Group Theatre* em 1931. Entre eles estava o ator Sanford Meisner juntamente com alguns nomes de destaque do teatro estadunidense, como Stella Adler e Lee Strasberg¹¹. Os mais de vinte investigadores que integraram o coletivo buscavam uma metodologia norte-americana própria de trabalho baseada no Sistema, fazendo assim uma releitura da mesma.

¹⁰ O Sistema de Constantin Stanislávski é um conjunto de procedimentos e técnicas para guiar o trabalho do ator. Estas eram inovadoras para sua época, pois almejavam que a interpretação chegasse o mais próximo da vida real, proporcionando, assim, a apresentação da realidade nos palcos.

¹¹ Lee Strasberg (1901-1982) foi um diretor, produtor, ator e professor estadunidense de atuação. Ministrou aulas na associação de atores *Actor's Studio*, onde também foi diretor artístico. Entre seus estudantes estão os atores Marilyn Monroe, Al Pacino e James Dean.



Figura 1 – Fotografia dos membros do *Group Theatre* por Ralph Steiner¹²

Cada um dos três pesquisadores mencionados anteriormente abriram escolas e desenvolveram exercícios específicos de acordo com o que acreditavam servir de suporte para a formação do ator no teatro. Estes foram posteriormente adaptados para o cinema, servindo de caminhos para a execução do trabalho de atores em filmes. Além da técnica de Meisner, cabe aqui compartilhar algumas obras de relevância sobre as metodologias dos outros dois pesquisadores que também fizeram parte da minha pesquisa para este Trabalho: *The Art of Acting*, de Stella Adler e Howard Kissel e *Técnica da Representação Teatral*, de Stella Adler; *Um Sonho de Paixão*, de Lee Strasberg, e *The Lee Strasberg Notes*, organizado por Lola Cohen.

Escolhi a Técnica Meisner para realizar esta investigação introdutória por ela se mostrar pertinente com o que estava buscando: uma técnica em que eu conseguisse estabelecer uma relação com o contexto de trabalho que aparece diante de mim quando estou na função de preparadora de elenco, e que servisse também para que os atores integrantes dessas produções fizessem o mesmo.

O cenário que se apresenta quando me convidam para conduzir uma preparação é o da realização de curtas-metragens de baixo orçamento produzidos junto à UFPel, filmados com atores que atuam voluntariamente no trabalho dos

¹² FOTOGRAFIA dos membros do *Group Theatre* por Ralph Steiner. Disponível em: <https://stellaadlerlifeinart.wordpress.com/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

colegas do cinema e que fazem parte da comunidade universitária ou não. Já as funções que sou solicitada a desempenhar são: organizar os encontros¹³ de preparação em acordo com as disponibilidades de horário de todos os participantes, o que resulta em poucas horas de trabalho com o elenco; investigar o roteiro, em conjunto a direção e elenco, para que saibamos as circunstâncias envolvidas em cada cena e ações das personagens; conduzir o processo criativo prático anterior à gravação¹⁴, de composição das cenas e construção de personagens a partir do roteiro do filme.

Frente a essas demandas, buscava um caminho sólido, que me fornecesse exercícios para mediar o trabalho dos atores em harmonia com a dramaturgia dos curtas-metragens. Além disso, procurava um método que me desse recursos para conduzir as atividades em poucas horas de reunião com os atores.

Após realizar leituras de metodologias, entendi que os exercícios desenvolvidos por Meisner poderiam me proporcionar um bom alicerce para realizar as preparações. Através dos procedimentos que compõem sua técnica, ele propõe que os atores realizem um trabalho focado nas suas ações, de forma concreta, e não no fingimento/simulação das mesmas. Para atingir isto, Meisner direciona os atores para o momento presente, situando-os no aqui/agora, e orienta que estes entreguem-se aos seus impulsos naturais, não intelectualizando suas ações. Também indica o uso da imaginação como ferramenta de trabalho a partir das circunstâncias propostas pelo texto. E é por meio dos exercícios (que apresentarei mais adiante) que estes princípios são revelados aos atores e fundamentam a Técnica Meisner.

Importante mencionar que, no decorrer da atual investigação, entendi que a construção dos procedimentos desta técnica é influenciada por diversos fatores, sendo alguns: a passagem de Meisner no *Group Theatre* e seus estudos acerca do Sistema de Stanislávski; pelos ensinamentos da professora e atriz Maria

¹³ Esta é uma função que comumente fica a cargo da produção de elenco. No entanto, em alguns processos que fiz somente o papel de preparadora, também organizei e conciliei os horários para os encontros com os atores.

¹⁴ Em alguns trabalhos também sou convidada a estar presente no *set* de filmagem para realizar uma função que flerta com a direção do elenco. Nesta pesquisa me centro no processo anterior à gravação do filme.

Ouspenskaya¹⁵ repassados por colegas que estudaram com ela; e pelos escritos de Rapoport¹⁶ e Ilya Sudakov¹⁷ sobre o trabalho do ator publicados nos Estados Unidos.

Dessa forma, escolhi conduzir esta pesquisa baseada na Técnica Meisner por acreditar que ela oferece procedimentos que podem servir ao preparo do ator frente a realidade em que estou inserida na UFPel. Assim, possivelmente me auxiliaria a facilitar o trabalho criativo entre a direção e o elenco, por meio de um processo focado em ações concretas, no aqui/agora e na investigação das circunstâncias da cena.

2.1 Um breve histórico de Meisner

Sanford Meisner foi um professor de atuação e ator estadunidense que ao longo de mais de 60 anos de carreira compôs sua própria técnica de atuação. Esta é amplamente difundida nos Estados Unidos e utilizada na formação e preparação de atores tanto no teatro quanto no cinema.

Meisner nasceu em 1905 na cidade de Nova York, EUA. Em 1923, começou a estudar no *Damrath Institute of Music* (hoje *Juilliard School*) para se tornar um pianista de concerto. No prólogo do único livro de sua autoria, *On Acting* (1987), co-escrito com o professor Dennis Longwell¹⁸, Meisner afirma que “sempre quis ser ator”¹⁹ (p. 6). Esse desejo o fez participar de uma audição aos 19 anos como figurante em uma peça da sociedade teatral *Theater Guild*, para qual foi contratado, e conseguiu, logo após, uma bolsa de estudos para continuar sua formação enquanto ator.

¹⁵ Maria Ouspenskaya (1876-1949) foi atriz e pedagoga russa que teve uma carreira bem-sucedida tanto no teatro russo como em Hollywood. Adveio do *Teatro de Arte de Moscou*, co-fundado por Stanislávski, e instituiu em conjunto com o ator russo Richard Boleslavski o *Teatro Laboratório Americano*, após a turnê da companhia teatral russa nos EUA no início dos anos 1920. Dessa forma, plantou as sementes do diretor russo em solo estadunidense. Foi indicada duas vezes ao Oscar de Melhor Atriz Coadjuvante com os filmes *Fogo de outono* (1936) e *Duas vidas* (1939).

¹⁶ Rapoport foi um pesquisador russo sobre o trabalho do ator. Seus textos *The Creative Process* e *The Work of the Actor* tiveram influência no teatro estadunidense, pois foram publicados, como artigos, nos Estados Unidos.

¹⁷ Ilya Sudakov (1890-1969) foi um diretor e ator russo. Realizou duas conferências sobre o processo criativo da atuação que foram traduzidas e publicadas nos Estados Unidos na revista *The Theatre Workshop II*, de 1937.

¹⁸ Dennis Longwell (1938-2022) foi um ator, curador, escritor, pesquisador e professor estadunidense. Era PhD em história da arte pelo *City University of New York Graduate Center*. Estudou atuação com Meisner nos anos 1960 na escola *Neighborhood Playhouse School of the Theatre*.

¹⁹ *I always wanted to be an actor*. Tradução livre da autora.

Em 1931, tornou-se membro e ator principal do então recém fundado coletivo teatral *Group Theatre* (KRASNER²⁰, 2001, p. 142), no qual, como mencionado anteriormente, pesquisou junto aos seus colegas uma metodologia de trabalho baseada no Sistema de Constantin Stanislávski, apropriando-se e sistematizando de outro modo os procedimentos de interpretação propostos pela mesma.

A razão de sua saída do coletivo e da ruptura do mesmo se dá pelas divergências que os integrantes tinham em relação ao Método. Enquanto Stanislavski já avançava e via equívocos em determinadas perspectivas que esses professores estavam trabalhando, que eram no campo da memória afetiva²¹, ele se distanciava deste recurso acreditando que não era de fato um procedimento concreto para o ator. Meisner sai do *Group* em meados dos anos 1930, por não concordar com a direção que o grupo estava tomando.

Em 1935 ele começa a dar aulas na escola *Neighborhood Playhouse* (*Neighborhood Playhouse School of the Theatre*, depois de sua entrada) e no ano seguinte torna-se diretor do conservatório, sendo responsável por torná-lo “uma importante escola para o treinamento do ator” (KRASNER, 2001, p. 142), a qual conduziu até seu falecimento.

Foi na *Neighborhood Playhouse* que Meisner pôde desenvolver sua própria abordagem e técnica de atuação baseada no que chama de “realidade do fazer”, conforme explico a seguir.

²⁰ David Krasner (1952-) é escritor, pesquisador e professor na *Five Towns College*, em Nova York. Publicou diversos livros e artigos sobre o teatro e o trabalho do ator. Entre eles está o artigo, referenciado aqui, *Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting*, incluso no livro *Twentieth-Century Actor Training* (HODGE, 2001).

²¹ Segundo Aimar Labaki e Elena Vássina no livro *Stanislávski: vida, obra e Sistema*: “Stanislavski elabora então a ideia de que o ator pode e deve viver o papel não com os sentimentos alheios, mas com seus próprios. Justamente com a ajuda de sua própria memória afetiva o ator ressuscitaria dentro de si as vivências, necessárias para determinada cena e vividas por ele em circunstâncias semelhantes em sua própria vida (2016, p. 110).



Figura 2 – Fotografia de Sanford Meisner²²

2.2 A Técnica Meisner

No segundo capítulo de seu livro, Meisner expõe os exercícios que compõem sua técnica e afirma que a “base da atuação é a realidade do fazer”²³ (1987, p. 16), e para alcançar isso, é necessário construir uma base sólida, como um edifício necessita para sustentar-se e ficar de pé (CANTON, 2019, p. 59)²⁴. Esse princípio está conectado também ao seu conceito de atuação, sendo este “viver verdadeiramente sob circunstâncias imaginárias”²⁵ (1987, p. 178).

O mestre exemplifica do que se trata a realidade do fazer da seguinte forma:

Que não haja dúvidas sobre o que estou dizendo aqui. Se você faz algo, você realmente faz! Você subiu os degraus para esta sala de aula esta manhã? Você não pulou? Você não saltou, certo? Você não fez pirueta de balé? Você realmente subiu esses degraus. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p. 17)

Dessa forma, ele orienta que não se simule uma ação, mas a realize de forma concreta. Por exemplo, se uma personagem escova os cabelos em cena, deve-se de

²² FOTOGRAFIA de Sanford Meisner. [S.d.] Disponível em: <https://themeisnertechniquestudio.com/meisner-technique/#who-was-sanford-meisner>. Acesso em: 20 mai. 2022.

²³ *The foundation of acting is the reality of doing*. Tradução livre da autora.

²⁴ CANTON, Luciana. A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano. 2019. Canton também é instrutora da Técnica Meisner e estudou com o professor John Tyrell, formado por Meisner.

²⁵ *To live truthfully under imaginary circumstances*. Tradução livre da autora.

fato realizar a ação com uma escova e não simular que a está fazendo com uma “escova imaginária”.

A partir disso, ele desenvolve sua técnica como um processo que vai se construindo aos poucos, etapa por etapa, trabalhando assim seus fundamentos através das propostas de cada exercício que compõem seu método. Dessa forma, Meisner concretiza seu procedimento proposto para a formação do ator e também para o preparo do mesmo em um trabalho em uma produção²⁶. Além disso, à medida que os procedimentos vão sendo realizados, uns princípios vão se somando a outros de forma que estes são postos em prática concomitantemente.

Como afirma o instrutor Martin Barter²⁷, no documentário “*Sanford Meisner Master Class*”²⁸ (2006): “[Meisner] sentia que os atores tinham dois grandes problemas. Primeiro, eles eram autoconscientes²⁹, e segundo, eles não escutavam”. Assim, Meisner cria procedimentos para descondicionar os atores destes principais problemas percebidos por ele, que são base para as próximas etapas, conhecidos como exercícios de repetição, explicados adiante.

Primeiramente, ele propõe um exercício de escuta simples: escutar os sons do ambiente atentamente, e por exemplo, contar o número de carros na rua. Este é um exercício que tira o foco do ator sobre si mesmo, estimulando-o a se conectar ao momento presente, estar imerso na ação que executa, de escutar ativamente.

É nesse exercício introdutório que o ator tem de lidar com a realidade do fazer para executar as ações necessárias que irão configurar a personagem. Meisner afirma que “se você tem que fazer algo, realmente faça ao invés de fingir que está fazendo isso. E você não o faz como uma personagem!”³⁰ (1987, p. 24). Dessa forma, ele entende que o ator trabalha com suas ações e, posteriormente, esclarece a um estudante que a personagem é uma consequência disso.

²⁶ Sendo esta teatral ou fílmica.

²⁷ Martin Barter é instrutor da Técnica Meisner e atualmente ministra aulas na escola *The Sanford Meisner Center*.

²⁸ SANFORD Meisner Master Class. Direção: Sidney Pollack. EUA: The Sanford Meisner Center, 2006. Disponível em: <https://vimeo.com/ondemand/meisnermasterclass/376685919?autoplay=1>. Acesso em: 1 mai. 2022.

²⁹ Meisner entende que o ator deve “transferir o ponto de concentração para fora de si mesmo” (1987, p. 26) e não intelectualizar suas ações e reações. Como ele afirma: “Eu decidi que queria um exercício para atores onde não houvesse intelectualidade. Eu queria eliminar todo o trabalho ‘de cabeça’, para tirar toda a manipulação mental e chegar onde os impulsos vêm.” (1987, p. 36). Tradução livre da autora.

³⁰ *When you do something you really do it rather than pretend that you're doing it. and you don't do it like character.* Tradução livre da autora.

2.1.1 Exercícios de repetição

O primeiro exercício que Meisner apresenta em seu livro é o *Word Repetition Game*, em tradução livre Jogo de repetição da palavra, em conjunto às suas variações. A proposta deste é de direcionar a atenção dos atores para o comportamento um do outro, assim situando-os no momento presente

Para alcançar isso, o jogo é realizado da seguinte forma: dois atores ficam um de frente para o outro. O ator A deve falar a primeira coisa que nota em seu colega, fazendo uma constatação, uma observação física. Após, o ator B repete o que seu colega falou, exatamente o que ouviu e **como** ouviu. Novamente, o ator A repete o que o ator B falou e suas nuances, e assim vão alternando as repetições entre si.

Nesse contexto entra outro princípio de Meisner em seu livro, traduzido por Canton (2019, p. 64): “não faça nada a não ser que algo aconteça e o faça fazê-lo”. Como o foco deve estar em seu colega e no momento presente, os alunos devem reagir até as mínimas mudanças que percebam do seu colega. Assim eles vão gerando comportamento um no outro e, sobretudo, criando uma conexão entre eles.

Barter elucida:

Se a gente tirasse a palavra, algo que é verdade, como em “blusa azul”, a blusa azul que você está usando... Você colocou essa blusa azul hoje, então você sabe que é verdade e você a está usando. Eu estou olhando para você e posso ver que é azul, portanto a gente sabe que essa afirmação é verdadeira. Então quando eu digo isso para você e você repete de volta para mim a gente não está questionando mais a verdade ou não dessa afirmação... Então paramos de ouvir a palavra e realmente, verdadeiramente, começamos a escutar o ser humano e como eles estão falando aquela palavra, e o tom, e o comportamento naquela palavra... É o melhor exercício no mundo para a concentração do ator, porque realmente força ele a “sair do cérebro”. Você não consegue pensar e escutar ao mesmo tempo e, se eu botar minha atenção toda em você, 100%, minha autoconsciência automaticamente se vai, porque não estou mais pensando sobre mim, estou pensando sobre você³¹. (POLLACK, 2006)

Mediante o exposto, podemos entender como o exercício de repetição pode viabilizar a concentração do ator e a não intelectualização de suas ações.

Após esse exercício, Meisner avança para uma variação do mesmo, a repetição sob o ponto de vista de cada um, como explica Canton:

Agora a repetição tem o ponto de vista do ator: ela muda para o *eu* e *tu*. Em vez de repetir exatamente a mesma frase, o aluno repete a frase

³¹ Tradução livre da autora.

equivalente do seu ponto de vista, por exemplo: “Sua blusa é rosa” – a repetição seria “Minha blusa é rosa”, e assim por diante (CANTON, 2019, p. 69).

A partir disso, a repetição não ocorre mais de forma mecânica, os atores não repetem suas palavras “como um papagaio”, como afirma o instrutor Jim Jarret no vídeo na plataforma *YouTube: What Is The Meisner Technique: The Repetition Exercise (Part 1)*³² (2021). Neste momento eles devem entregar-se aos seus impulsos, permitir que as mudanças nas palavras da repetição sejam inspiradas pelos seus instintos, resultando, assim, no comportamento espontâneo entre atores que o jogo almeja (CANTON, 2019, p. 70).

A próxima variação do exercício segue uma lógica semelhante. Agora os atores devem mudar a repetição a partir do que observam de momento a momento no comportamento do outro. Essa mudança deve sempre ser provocada pelo instinto. Meisner chama essa etapa de “o beliscão e o ai” (1987, p. 26), devido às ações e reações que cada ator causa em seu colega.

A respeito disso, Krasner (2001, p. 144) aponta e elucida que os “atores não fazem mais um ‘inventário’ do outro ator superficialmente, mas observam as emoções, sentimentos e pensamentos do parceiro de cena”.

Para exemplificar esta variação proponho o seguinte diálogo ficcional:

Ator 1: Você parece relaxado.

Ator 2: Sim, eu estou relaxado.

Ator 1: É... Você está concordando comigo.

Ator 2: Eu *estou* concordando contigo. Você está sorrindo.

Ator 1: Não estou sorrindo.

Ator 2: Agora você franziu a testa.

Ator 1: Eu franzi a testa.

Ator 2: Você está desconfiada.

Ator 1: Você parece ter certeza disso

E assim por diante.

³² Jim Jarret é instrutor da Técnica Meisner e diretor-fundador da escola de atuação *The Meisner Technique Studio*. Ele demonstra em uma série de vídeos no canal da sua escola alguns procedimentos da Técnica. A fala referida faz parte do vídeo *What Is The Meisner Technique: The Repetition Exercise (Part 1)* (2021), publicado pelo canal *The Meisner Technique Studio*. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=irHiHN9wXWo&list=PLaDvIWxmj7kycGt0HS6fka0k030_TrEC. Acesso em: 14 abr. 2022.

Como orienta Meisner:

Chega um ponto em que um de vocês tem que captar o que a repetição está fazendo com você. Eu não me importo com o que é. Você está entediado com a repetição? Então essa pode ser a mudança. Ou talvez seu parceiro pareça um pouco irritado com você; desse fato poderia vir a mudança "Você está com raiva de mim." Em outras palavras, seu instinto capta a mudança no comportamento de seu colega³³ e o diálogo muda também. Estou falando de instinto. Você entra em uma loja e vê um vestido. "Isso é para mim!" Isso é instinto. Eu digo que se você tomar seu tempo, a mudança em você, que é [...] *espontânea*, vai acontecer. É nisso que vocês deveriam trabalhar agora. Deixem que seus instintos ditem as mudanças, não só a repetição. (MEISNER; LONGWELL, 1987, p. 30)

Ou seja, nem sempre o impulso será de observar e dizer coisas positivas e educadas. O importante é o ator ser sincero consigo mesmo e entregar-se ao seu instinto, sem hesitação (CANTON, 2019, p. 70).

Em suma, estes exercícios de repetição apresentados estimulam os atores a ancorar-se no presente, desenvolver a escuta e sensibilizá-los a ponto de observar e perceber as sutilezas e nuances do comportamento do outro, reagindo a elas de forma instintiva. Consequentemente, irá se estabelecer uma conexão entre os colegas. Assim, estes procedimentos contribuem para a não racionalização de suas ações, desviando o foco sobre si mesmos e agindo espontaneamente.

2.1.2 Atividade independente

Na próxima etapa da Técnica, Meisner adiciona o que ele chama de atividade independente, uma ação que deve ser difícil de realizar, ter um caráter de urgência e ser importante para o ator (CANTON, 2019, p. 71). Dessa forma, ela se torna algo convincente e que demanda concentração do ator no que está fazendo. Meisner argumenta que a partir desses aspectos, devido à complexidade dos mesmos, as emoções podem vir à tona.

"[...] É *difícil* de fazer. É preciso toda a sua concentração, e disso alguma emoção virá." Ele faz uma pausa por um momento. "Estamos avançando. Juntar o exercício de repetição a uma atividade independente é um novo passo. Quero que todos vocês escolham algo para fazer que é acima de tudo *difícil*, se não quase impossível.

³³ No texto original, Meisner está falando diretamente com uma estudante que está jogando com um colega, portanto usa o termo "comportamento dele".

Isto é muito importante. Você tem que ter uma razão pela qual você quer fazer isso. Você *deve* ter uma razão pela qual deseja fazê-lo, porque essa é a fonte de sua concentração e, eventualmente, de sua emoção, que vem por si mesma." (MEISNER; LONGWELL, 1987, p. 39)

A atividade independente é introduzida ao exercício de repetição da seguinte maneira: um ator fará a atividade e outro ficará observando. Meisner indica que o ator que esteja observando espere um tempo para que seu colega adentre a atividade, e então, a observação e repetição entre os dois se inicia, desta vez com este complicador (CANTON, 2019, p. 71).

Um exemplo desta atividade pode ser "decorar um texto para um teste com um grande diretor" (CANTON, 2019, p. 72) (importância), sendo este texto um monólogo longo (dificuldade) e tendo somente vinte minutos para gravá-lo e enviar à produção de um filme (urgência).

Realizar os procedimentos propostos por Meisner ao mesmo tempo torna o exercício mais desafiador, assim a atividade pode servir também como uma "panela de pressão", resultando, por vezes, em impulsos intensos e extremos (CANTON, 2019, p. 71).

Dessa forma, com a atividade independente, "sem abandonar o primeiro exercício, Meisner introduz ao mesmo tempo o *mundo imaginário* [por meio da escolha da ação e o que a influencia] e a *realidade do fazer*" (CANTON, 2019, p. 73).

2.1.3 A batida na porta

Através do exercício da batida na porta, Meisner trabalha dois pontos importantes de sua técnica, segundo Canton (2019, p. 76): as razões e as circunstâncias emocionais, que serão conceituadas e exemplificadas adiante neste subcapítulo. Esta etapa também pode ser reconhecida como uma evolução do exercício da atividade independente.

A primeira variação do exercício consiste em pedir que um ator entre por uma porta depois de bater três vezes na mesma. Enquanto isso, outro ator fica dentro da sala e inicia sua atividade. O ator que está de fora deve esperar um tempo para que o outro ator comece sua atividade antes de bater na porta. Cada batida precisa vir de um impulso e ter um significado. Na primeira vez, o ator dentro da sala deve dizer o que aquela batida significa para ele, na segunda, somente ocorre a batida e na

terceira vez ele abre a porta e diz para o outro ator o significado verbalizado por ele na primeira batida. Assim começa a repetição (CANTON, 2019, p. 76).

Como exemplo criei a seguinte repetição:

Ator 1: Essa batida foi bem agressiva.

Ator 2: Não, essa batida não foi agressiva.

Ator 1: Me pareceu agressiva.

Ator 2: Você está corada.

Ator 1: Não estou corada.

Ator 2: Você está envergonhada.

E assim por diante.

Exponho aqui também que na série de vídeos em que Jim Jarret demonstra o exercício de batida na porta, ele propõe que seus alunos o façam primeiramente sem a atividade independente. As orientações anteriores para a batida permanecem as mesmas.

Na próxima variação, Meisner pede que o ator acrescente uma razão, que podemos entender como um objetivo ou um porquê, para chegada do ator que vem pela porta. Ou seja, uma justificativa para sua batida. “Essa razão deve ser simples e específica, como visitar um velho amigo” (CANTON, 2019, p. 76). Não se deve tentar verbalizar essa razão no contexto da cena, mas deixá-la existir consigo, mesmo que o ator não se dê mais conta dela. Mais adiante, essa razão vai ser ativada como circunstância emocional, como chama Meisner.

A seguir, Meisner avança para o primeiro trabalho com o texto dramático. Ele instrui que os atores fiquem sentados frente a frente. Após, “abrem-se fisicamente” um para o outro e se conectam. O impulso dessa vez é utilizado em conjunção ao texto dramático. Quando tiverem vontade de expressar algo em relação ao outro, os atores devem olhar uma frase do texto, ou as primeiras três ou quatro palavras, e a dizer quando sentir o impulso para isso. Aqui os princípios do exercício de repetição são aliados à leitura do texto, portanto a repetição deve ser algo que acontece entre os atores e muda continuamente (CANTON, 2019, p. 77).

No próximo exercício, Meisner retoma a batida na porta, agora envolvendo circunstâncias emocionais. Dessa forma, professor e aluno definem a circunstância emocional para a pessoa que vai entrar. Esse contexto/situação relacionado à

pessoa que está dentro da sala deve ser aceitável como verdade pelo aluno que irá bater à porta. Canton (2019, p. 79) sugere que a circunstância emocional seja definida através do seguinte caminho feito pelas seguintes perguntas resumidas por fim da seguinte forma:

- Que relação você consegue acreditar que a pessoa que está na sala tem com você?
- O que você consegue acreditar que aconteceu?
- E por que você está vindo neste momento?

Conforme podemos observar no exemplo abaixo citado por Canton:

“Que relação você consegue acreditar que ele/a (o ator/atriz que está na sala) tem como você?” – ela é minha amante. “O que você consegue acreditar que aconteceu?” – Minha esposa descobriu. “E por que você está vindo aqui neste momento?” Vim dar a notícia que meu casamento acabou. E assim por diante. (*Idem*).

Assim, “quando a situação está bem definida e aceita no senso da verdade do ator, o professor deixa-o sozinho, dizendo: ‘Quando você tiver aceito cem por cento como verdade cada detalhe do que foi acertado, inicie as três batidas na porta’”. (CANTON, 2019, p. 79)

Segundo Canton, “o exercício da atividade com o bater na porta vai pouco a pouco esclarecendo para o aluno o princípio da suposição” (*idem*). Estimula a especulação, investigação pessoal, através do que “poderia ser” (*idem*).

Avançando, Meisner pede que os alunos “decorem a cena de maneira neutra e relaxada”, sem determinar qualquer intenção ou ponto de vista, através de falas mecânicas, como era a primeira variação do exercício da repetição. Também instrui que os alunos não se devem guiar pelas falas, procurando um significado para o que será dito, mas pelos impulsos que vêm delas. O exercício é, assim, similar ao da repetição, só que agora as frases do texto são ditas. Serve como um reconhecimento, primeira visita ao texto, e relembra que os atores não devem atuar, mas fazer, e ainda adiciona que eles devem esquecer a pontuação na hora de memorizar as falas.

Percebo que Meisner alterna entre o trabalho com texto e emoção, através destes últimos exercícios. Mas não é pela memória emotiva, como o ator reviver

acontecimentos pessoais do passado, e sim pela circunstância emocional da cena, provocada pelo “se”, “poderia ser”, por suposição.

2.1.4. Preparação emocional

No próximo ensinamento Meisner apresenta a preparação emocional para os atores:

Preparação emocional é o que o ator faz consigo mesmo fora de cena para alterar sua condição emocional interior. Por que ele faz isso? Para criar um estado emocional adequado às circunstâncias que aconteceram antes de se iniciar a cena (ESPER *apud* CANTON, 2019, p. 85).

Com essa técnica, Meisner propõe que o ator use a imaginação de situações que possam estimular estados emocionais. Por exemplo, ganhar um presente dos pais no dia de seu aniversário e ficar alegre com isso. O professor também caracteriza a preparação como privada e que ninguém além do ator precisa saber do que se trata especificamente, com exceção de alguns exercícios que ele pede que os atores compartilhem com ele ou que criaram, para fins didáticos.

Outro ponto que ele traz é que a preparação deve conduzir o ator até o primeiro momento da cena, depois ela pode mudar no decorrer desta. Isso se dá por conta do seu princípio de que o ator deve permitir que o que aconteça de momento a momento afete o seu próprio comportamento (CANTON, 2019, p. 88).

Ao trabalhar com as preparações para monólogos, Meisner sugere um exercício aos estudantes em que se inventa uma “deixa simples que motiva a fala/discurso” (1987, p. 151). Ele faz perguntas disparadoras que podem ser usadas como deixa e preparação respectivamente, como “o que motivou a personagem a fazer tal coisa?” e “o que você sente sobre isso?”. Uma vez que se prepara o estímulo para o estado emocional escolhido, então o ator pode começar a dizer seu texto.

Ele frisa que este texto deve ser “tratado como uma fala em uma peça: com uma deixa e então uma resposta. Não é um solo.” (*idem*). A partir disso, ele sugere que se tome um tempo preparando-se e depois se improvise o texto “criando uma resposta em suas próprias palavras que contenham alguns elementos da fala” (*idem*). Ele segue: “prepare e leia o texto em si. Improvise, depois leia, depois improvise - sempre com uma preparação” (*idem*). Ele contextualiza dizendo que

objetiva que o estudante tenha uma “compreensão emocional segura do material” (*idem*), portanto não pedirá que na próxima aula ele dê a fala tal qual como no texto, mas que se aproprie dela, fazendo uma preparação “real” derivada do texto e depois “relacionando seu conteúdo com suas próprias palavras para o seu parceiro” (*idem*).

Mais adiante no livro, ele afirma que as perguntas que ele faz aos estudantes “não são perguntas técnicas como tal; são perguntas *imaginativas*. isso faz parte de um processo chamado ‘tornando o papel seu’ [em tradução livre do inglês “*making the part your own*”]” (1987, p. 169).

Ao revisar minhas referências notei que existem exercícios em um material que não constam em outros. Por exemplo, Canton (2019, p. 81) compartilha que Meisner possui em sua técnica um trabalho também focado na construção corporal de personagens, como também traz um exercício chamado “problemas de ação criminal” que não consta no livro de Meisner, mas está descrito pelo instrutor da Técnica William Esper em seu obra *The Actor’s Art and Craft* (2008).

Com isso quero dizer que o trabalho de Meisner não está restrito a estes exercícios apresentados até o momento. O professor estabelece relações com outros campos, que vão aparecer no próprio decorrer de sua pesquisa sobre um método para o trabalho do ator. Portanto, sua técnica não está limitada a esta investigação introdutória.

Para este Trabalho me propus fazer um mapeamento de procedimentos da Técnica Meisner a partir das referências utilizadas neste texto. Assim, optei por alguns procedimentos encontrados para realizar esta pesquisa, fazer uma experimentação prática e aprender meu papel como preparadora de atores. Com base neste desejo, compreendi que precisava começar esta investigação entendendo estes processos que perpassam o campo do teatro e do cinema, tornando-se assim em cruzamentos que se dão entre estas duas artes.

3. Relato das experimentações práticas com a Técnica Meisner

Neste capítulo relato o processo prático deste trabalho, dividido em duas oficinas experimentais. O intuito da pesquisa inicialmente era fazer apenas uma oficina. No entanto, após a primeira, me pareceu urgente realizar uma segunda, dar continuidade à investigação e experimentar os procedimentos mais uma vez, pois percebi que meu desempenho na instrução dos mesmos não foi satisfatório. As práticas pareciam promissoras no papel, mas na prática identifiquei lacunas no meu entendimento sobre os exercícios da Técnica.

Estas oficinas foram compostas a partir de uma seleção de exercícios desenvolvidos pelo professor Meisner que têm como objetivo a formação e preparação de atores. Também considerei quais destes exercícios gostaria de experimentar e os adaptei em conformidade com o contexto em que realizo a função de preparadora de elenco nos filmes universitários.

3.1 Primeira oficina

Estruturei a oficina como uma simulação de uma preparação comum para os curtas-metragens universitários que integrei e integro atualmente, e a dividi primeiramente em dois encontros de duas horas e meia de duração, de forma que ocorressem em dias consecutivos dentro do Centro de Artes da UFPel. Convidei estudantes do curso de Teatro para participarem desta parte prática do meu TCC/desta investigação, conforme é habitual que estes sejam chamados para integrarem o elenco dos filmes do curso de Cinema, assim, teria a oportunidade de “me preparar” para prepará-los.

Além de experimentar os procedimentos, propus gravar uma cena final de diálogo e duas de monólogos, uma com cada participante, e apresentá-las no encerramento da oficina. Para tanto, assistirmos juntos e conversarmos sobre as nossas impressões do processo, com o intuito de registrá-las para a pesquisa.

Os textos escolhidos para serem trabalhados foram retirados de produções audiovisuais nacionais e estrangeiras, e durante a oficina, tantos os registros em vídeo quanto as cenas finais foram gravadas por dois amigos meus, Jean Amaral e Adryan Copello³⁴.

³⁴ Ambos graduandos do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

Após contatar duas colegas³⁵ para fazer parte da oficina, criei um grupo na rede social *WhatsApp* para que pudéssemos conversar e trocar informações de forma rápida. Lá compartilhamos nossas disponibilidades de horários para os encontros e solicitei seus dados pessoais, bem como seus comprovantes de vacinação contra a COVID-19³⁶ para a reserva de sala³⁷.

No primeiro dia de oficina preparei a sala e meu amigo configurou a câmera para os registros. Comecei pedindo que as duas atrizes ficassem de frente uma para a outra. Assim, dei início à oficina partindo dos jogos de repetição, antes da apresentação coletiva. Logo no começo pude perceber que as repetições estavam acontecendo de forma mecânica, mas sem as adaptações provenientes das nuances da fala uma da outra. O objetivo era de ambas ajustarem suas repetições a partir do que era dito e como era dito pela outra colega. No entanto, percebi que a instrução que dei sobre a forma “mecânica” pode ter sido recebida como “séria”. E não necessariamente a seriedade iria dominar o jogo, como o pensamento “devo ficar séria, devo ficar séria”, mas sim que, se ela surgisse, teria de ser pelo comportamento da parceira e não por uma condição autoimposta. Abrir-se para a colega, de forma que se percebesse as nuances do que era dito e expressado, era não só o objetivo do exercício, mas deveria ser o centro da minha instrução. Recomecei o exercício reexplicando-o a partir do que havia observado. Este movimento de revisão e adequação me acompanhou durante todas as experimentações práticas.

Ao longo do primeiro dia percebi que, por mais que tivesse estruturado um roteiro de exercícios para a oficina, relido e repassado-o mentalmente, foi em laboratório que identifiquei as diversas lacunas que faltavam para conduzir o processo de forma mais acertada. Essas lacunas resultaram em orientações confusas percebidas por mim e pelas participantes, conforme dito pelas mesmas na conversa final.

Apesar das dúvidas que surgiam durante o processo e da vontade de pausá-lo por ali, talvez recomeçá-lo no outro dia, segui a experimentação dos exercícios previstos no roteiro. Não tal qual a forma que recordava, mas adaptando o que tinha de entendimento naquele momento e que poderia seguir, de certa forma,

³⁵ Sendo elas a recentemente graduada no Curso de Teatro - Licenciatura Karolina Mendes e a graduanda Catarina Rassier.

³⁶ No momento de realização dessa pesquisa estamos no contexto pandêmico da COVID-19.

³⁷ Conforme solicitado pelo Centro de Artes da UFPel.

um caminho possível de ser trilhado, a fim de dar ferramentas úteis para o trabalho introdutório com a cena de diálogo no primeiro dia.



Figura 3 – Fotografia da experimentação da atividade independente durante a primeira oficina.
FONTE: acervo da autora.

Entre o primeiro e segundo dia de oficina ocorreu uma importante mudança na minha perspectiva de experimentação dos exercícios, pois me aprofundei mais na pesquisa teórico-prática. Isso se deu por conta de, a partir daquele momento, eu conseguir identificar alguns pontos que não havia apreendido da Técnica Meisner e/ou o que não estavam funcionando em laboratório. Destaco também que na medida em que avançava nas práticas³⁸, mais materiais e referências sobre Meisner passei a conhecer, me auxiliando na compreensão do método.

Para o segundo dia busquei vídeos de práticas que me ajudassem, primeiramente, a desviar as atrizes de um possível condicionamento de auto-observação e, em seguida, encontrar uma melhor forma de conduzir a oficina e instruir os exercícios. Nessa pesquisa breve, encontrei uma série de cinco vídeos do canal da escola *The Meisner Technique Studio* em que o professor Jim Jarret explica a Técnica Meisner, exemplificando alguns procedimentos com seus estudantes. No primeiro vídeo, em que introduz os exercícios de repetição, ele dispõe os atores sentados, um de frente para o outro, enquanto ele também fica sentado orientando e

³⁸ Utilizo a expressão “avançar nas práticas” durante o texto, bem como variações da mesma, no sentido de que segui a experimentação para os próximos exercícios previstos no roteiro. Exponho isso para que não seja tomado o sentido de que obtive mais resultados nos procedimentos que estavam sendo investigados.

conduzindo os exercícios. Além disso, em alguns momentos, dá exemplos pedindo que os atores façam o exercício com ele.

Assim, experimentei a nova justaposição em oficina e percebi uma grande diferença do primeiro dia: as meninas pareciam estar mais confortáveis, a compreensão se fazia mais clara e o exercício se dava de forma mais espontânea entre as atrizes. Estas suposições foram confirmadas pelas participantes na conversa final sobre a prática, na qual compartilhei o que havia notado.

Dessa forma, fui conduzindo os procedimentos seguindo a mesma lógica de justaposição e exemplificação, e aos poucos, íamos experimentando cada um, seguindo os princípios de Meisner. No entanto, eles não ocorreram da forma tal qual é relatada em seu livro, ou ainda como é possível observar nos vídeos de Jarret, mas obtendo resultados possíveis e particulares no contexto de nossa própria prática. Deste modo, fomos do exercício de repetição, para atividade independente e então improvisação com a batida na porta. Dessa vez incluindo circunstâncias que chegassem o mais perto do roteiro para a cena de diálogo final.

Aqui destaco que este roteiro³⁹ foi adaptado de uma cena da série de TV *Sex Education* (2019-presente), criada pela roteirista inglesa Laurie Nunn. Também removi os nomes das personagens e rubricas para que as atrizes não fossem influenciadas por estes.

Optei por não trabalhar com os monólogos no segundo dia, pois os exercícios de dupla e a cena diálogo por si só acabaram por demandar bastante tempo de trabalho. Nas informações compartilhadas por Jarret em um dos vídeos de sua série, ele fala que Meisner criou um programa de seis sessões de três meses cada, que culminavam em dois anos de ensino e formação de atores a partir do seu método. Exponho isto, pois através das experiências do primeiro dia da oficina, percebi o quanto demandava tempo compreender e executar de forma adequada cada etapa da Técnica. Foi desafiador atingir esse objetivo em seis horas totais de oficina. Dessa forma compreendi o quão introdutória era minha pesquisa.

Outro ponto que destaco é que, em um primeiro momento, acreditei ser melhor conduzir a oficina sem explicar as finalidades dos exercícios nem trazer o vocabulário utilizado por Meisner em seu livro. No entanto, já nos primeiros momentos de encontro, percebi que não estava obtendo um rendimento satisfatório conduzindo o processo desta maneira, bem como ficava preocupada em organizar

³⁹ Disponível no Apêndice B.

todas as camadas da direção em minha mente, sem mencioná-las em sua totalidade para as atrizes, sendo elas: do que se trata o exercício, para que serve e quais instruções enunciar para que eles iniciassem.

No segundo dia, procurei me soltar e distensionar. Busquei também não ficar avaliando excessivamente meu desempenho durante a experimentação e igualmente me permitir realizá-la conforme o contexto pedia, com meus objetivos em mente e longe da rigidez dos meus pensamentos. Essa descontração foi percebida pelas participantes e dita na conversa final. Dessa forma, elas também trouxeram o já mencionado anteriormente: que se sentiram confortáveis durante o segundo dia de oficina e se fez mais compreensível e didática a proposta dos procedimentos quando dava exemplos fazendo os exercícios com elas.

Também na conversa final compartilhamos nossas impressões sobre as cenas gravadas no primeiro e no segundo dia, ambas utilizando o mesmo roteiro. Percebemos que no primeiro dia havia maior espontaneidade ao decorrer do diálogo, mas no segundo e último dia a cena estava melhor ‘construída’, no sentido de ter melhor definidos os posicionamentos, movimentos e ações das atrizes.



Figura 4 – Fotografia da gravação da cena final da primeira oficina.
FONTE: acervo da autora.

Acredito ser importante pontuar também que fiquei mais tempo do que o ideal em cada um dos exercícios, analisando o que estava ocorrendo, e isso tornou o processo um tanto cansativo.

Diante disso compreendi, ao final do processo, que além de experimentar os exercícios estava me desenvolvendo como preparadora. E isso se dá também pelo amadurecimento da minha própria capacidade de observação ao que está emergindo de cada ator e uni-lo ao objetivo final, que é o preparo destes para uma produção fílmica.

3.2 Segunda oficina

A segunda oficina ocorreu em quatro dias não consecutivos. Dessa vez, a proposta inicial era de trabalhar com quatro participantes⁴⁰, mas imprevistos impediram o comparecimento de alguns membros aos encontros. A fim de atingir um avanço contínuo com os atores, segui o processo com os que estiveram presentes em todos os dias de oficina.

No primeiro dia, experimentamos o exercício de escuta do ambiente, os exercícios de repetição e a atividade independente. Após uma explicação breve de onde estava partindo a minha pesquisa e do que se tratava a Técnica, avancei para a escuta do ambiente durante um minuto fazendo perguntas ao final que levavam a considerações do que havia sido percebido por eles durante esse tempo.

Ficamos bastante tempo nos exercícios de repetição até que compreendêssemos a proposta de cada comando. Neste momento não necessariamente os objetivos do exercícios foram dominados, até por se tratar da primeira vez que os estavam executando. Mas identificamos juntos alguns desafios do exercício, como não racionalizar demais o que se vai falar e reconhecer e agir a partir dos impulsos.

⁴⁰ Participaram desta segunda edição os graduandos Bárbara Nunes, Matheus Alves, Milena Vaz e Nicole Colares.



Figura 5 – Fotografia da experimentação da atividade independente durante a segunda oficina.
FONTE: acervo da autora.

Durante o exercício da atividade independente percebi que as circunstâncias para as atividades que combinamos para cada um poderiam não estar sendo persuasivas o suficiente, sendo que estas deveriam ser algo difícil de ser realizado, convincente e urgente. A dificuldade das atividades era notável, já a urgência não. Por não identificar este último caráter da proposta, fiz uso de um temporizador para algumas das atividades. E ao sentir falta de um contexto convincente para a realização daquela atividade quis eu mesma realizar exercício em oficina.

Lembrei do exemplo dado por Meisner em seu livro e coloquei uma nota de dois reais no chão. Defini uma atividade e pedi que um deles contasse no temporizador um tempo para que a minha atividade ocorresse. Se não conseguisse completar a atividade dentro do tempo previsto a nota de dois reais iria para outro participante. Ao final, foi compartilhado que eles notaram a ansiedade nas minhas ações e que teve um momento que as minhas repetições não faziam sentido. Relacionei esse acontecimento com a situação de “pressão” que essa atividade propõe e como podem surgir coisas interessantes aos olhos do público ou de quem está de fora, mas não serem percebidas por quem está realizando a atividade.

No segundo dia refizemos os exercícios iniciais. No entanto eles não conseguiam evitar o riso durante o exercício de repetição, seja fazendo o exercício, seja estando de fora. Procurei em um primeiro momento achar formas de diminuir a frequência de risadas, porque relacionei estas com uma falta de concentração deles

voltada à proposta no momento. Mas, em uma certa altura, percebi que o próprio riso, que surgia naturalmente, era um impulso. A partir disso, entendi que poderíamos avançar para repetição de momento a momento e não mais seguir com a repetição automática. Curiosamente, quando comuniquei a eles que o riso não precisava mais ser contido e sim abraçado, a frequência do mesmo diminuiu ao longo dos exercícios e o jogo entre os colegas se tornou mais espontâneo.

Após, ao seguirmos para atividade independente e então para a batida na porta, cada vez ficava mais claro que a complexidade das etapas previstas por Meisner aumentava e demandavam um maior tempo de trabalho com os exercícios anteriores. Entendi que se eles não forem bem compreendidos e lapidados torna-se complicado avançar para as práticas seguintes.

Do mesmo modo, percebi que eles demonstravam muito interesse também em entender o funcionamento de cada etapa e preencher algumas lacunas que apareciam. Em especial no exercício da batida da porta, à medida que adicionávamos mais elementos e circunstâncias. Nós mesmos olhamos algumas das minhas referências para entender o que estava faltando, o que não se encaixava. E assim, fomos adaptando ao que fazia sentido no momento para o exercício e favorecia o objetivo final, que era a preparação deles para as cenas que seriam gravadas. Neste momento de retomar minhas referências, lembrava como as práticas não aparentavam ser tão complexas quanto se mostravam em sala de aula, e quantas “brechas” haviam no meu entendimento sobre elas.

Escolhi adicionar um terceiro e quarto dia de oficina na cidade de Rio Grande, onde eu e as duas participantes moramos⁴¹. Fomos recebidas na casa de uma delas, com direito a café, bolo e pizza, e realizamos as práticas na garagem da casa da mesma. Conversamos, repassamos exercícios e gravamos a cena final de diálogo, tudo de forma descontraída e leve. Havia um maior conforto entre nós e percebemos como a cada dia elas iam dominando mais as propostas de cada exercício.

⁴¹ Como dito no início deste subcapítulo, preferi dar continuidade à oficina com aqueles que estiveram presentes em todos os dias do processo. Portanto, a partir do terceiro dia as práticas foram realizadas com duas participantes.



Figura 6 – Fotografia da experimentação do exercício de repetição durante a primeira oficina.
FONTE: acervo da autora.

A cena de diálogo foi preparada no terceiro dia percorrendo as etapas anteriores da Técnica, adaptando para circunstâncias que as participantes criassem e fizessem sentido para elas. Anterior à investigação do texto, propus o primeiro exercício de leitura que Meisner apresenta unido aos princípios da repetição. Então, pedi que ficassem uma de frente para a outra e quando viesse um impulso de dizer algo, que olhassem para o texto e dissessem as primeiras palavras que achassem.

Para este trabalho transcrevi uma cena de diálogo⁴² da série de TV estadunidense *Euphoria* (2019-presente), do diretor estadunidense Sam Levinson, sem rubricas, mas que através das falas é possível perceber que as personagens discutem entre si. Elas foram muito criativas e o que criaram para a cena foi bastante diferente da concepção original. Por exemplo, na série a cena se passa na saída de uma reunião de um grupo de apoio para adictos e é protagonizada por uma adolescente que não pretende parar de usar drogas enquanto entra em conflito com seu padrinho, que possui o papel de auxiliá-la a lidar com a abstinência. Já as participantes da oficina optaram pela cena se passar em um aeroporto, enquanto uma mulher está prestes a entrar em um avião com uma mala contendo narcóticos quando sua amiga a encontra no saguão do aeroporto. Acrescento que meu objetivo não era repassar a cena muitas vezes, mas ir ajustando, dirigindo e orientando conforme sentisse a necessidade.

⁴² Disponível no Apêndice C.



Figura 7 – Fotografia da gravação da cena final de diálogo da segunda oficina.
FONTE: acervo da autora.

Em cena surgiram improvisações muito interessantes que permaneceram na gravação final, como uma atriz atirar uma nota de cinquenta reais no colo da outra enquanto profere a sua primeira fala. Ao vermos um vídeo das primeiras filmagens e outro das últimas, notamos que ela ganhou mais ritmo e ficou mais “colorida”, recebendo mais detalhes.

O trabalho com os monólogos⁴³ foi realizado no quarto dia. Para o preparo destes, seguimos os mesmos exercícios experimentados até então, mas ao começar o trabalho com os textos, seguimos para um processo individual.

Elas escolheram qual monólogo queriam trabalhar e fomos criando circunstâncias imaginárias a partir dos interesses das mesmas. Assim, propus que elas tivessem contato com o texto da mesma forma que havia feito com os diálogos, no dia em que ele fosse trabalhado. Então segui a técnica que Meisner sugere de alternar entre ler o texto em voz alta e improvisá-lo com suas próprias palavras, sendo que, ao fazer esta segunda parte, deviam tomar um tempo realizando a preparação emocional para a cena.

⁴³ Apêndices D e E. Estes foram transcritos e adaptados de trechos dos filmes *Vaga Carne* (2019), de Grace Passô e Ricardo Alves Júnior, e *Temporada* (2018), de André Novais Oliveira.

No meio desse processo uma das participantes manifestou que estava incomodada com este procedimento de leitura seguida por improviso e preferia ler o texto repetidas vezes experimentando estados emocionais e/ou entonações diferentes, ao contrário de alternar entre leitura e improviso completo do texto. Também compartilhou que o motivo de não gostar do exercício se dava porque no momento de improvisar era “impossível não deixar coisas passarem”, segundo a mesma, no sentido de não lembrar de alguns trechos do texto. Seguindo, achou mais fácil quando fizemos a primeira leitura do texto aliada à repetição, através do impulso, de algumas palavras. No entanto, a mesma entendeu que através do procedimento experimentado para a preparação dos monólogos ela chegou no estado emocional definido pelas circunstâncias que investigamos. Assim, completou afirmando que é uma técnica “complicada, mas que funciona”. A outra participante concordou com as suas considerações e, mesmo não preferindo esse caminho, ambas consideraram o exercício útil, pois serve como “bagagem” para processos futuros.

Por fim, segui para a nossa conversa sobre as impressões destas experimentações. Uma das atrizes expressou que “foi uma experiência válida”, em que foi possível conhecer novas técnicas, mas prefere começar um trabalho pela construção corporal da personagem a partir do texto. Também perguntei às duas se elas utilizariam a técnica ou alguns dos exercícios em algum trabalho e o que responderam foi que, por mais que houveram procedimentos que não gostaram, utilizariam alguns para preparações posteriores, como a repetição e a atividade independente.

Cada uma das participantes da oficina possuía métodos que as agradavam mais e estavam mais confortáveis em utilizar. Considero que esta experiência foi significativa para conhecer e conversar sobre diferentes perspectivas em relação à Técnica Meisner.

Considerações finais

A necessidade de encontrar métodos para conduzir a preparação de atores no cinema foi o que me fez dar início a esta pesquisa. O contexto em que estou situada é o de preparadora de atores integrando produções dos estudantes do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel nos quais, comumente, os graduandos do Curso de Teatro - Licenciatura atuam. Dessa forma, com frequência preparo atores provenientes da arte teatral. A função que desempenho é a de mediar o processo de preparação destes atores nos filmes, investigando, também, junto à direção e elenco, as circunstâncias que permeiam a cena em que as personagens que serão interpretadas estão, bem como suas ações. Ademais, procurava um método que me permitisse realizar esse processo em poucas horas de trabalho.

Ao buscar por procedimentos que me dessem suporte, encontrei a Técnica Meisner, que surge no teatro e é também adaptada para a interpretação no cinema. Este método objetiva e propõe, através dos exercícios que a integram, a preparação do ator partindo da ampliação do campo perceptivo deste, direcionando sua atenção ao aqui-agora e à reação ao comportamento do outro.

O que estimula esta ação é o instinto do próprio ator. Para isso, Meisner desenvolve um exercício introdutório em dupla cujo princípio perpassa todo seu método: não fazer nada até que algo aconteça para que você faça isso. Assim, ele orienta que o ator não intelectualize suas ações, abrace seus impulsos naturais e foque no que está acontecendo no momento.

Além disso, o professor entende que o trabalho do ator é realizado por ações concretas e é através delas que a personagem se revela. Ele também propõe que se investigue as circunstâncias que levam a personagem a fazer algo, através de perguntas sobre suas relações e motivações.

Me limitei a fazer uma pesquisa introdutória sobre a Técnica Meisner, selecionando alguns procedimentos para experimentar em uma oficina prática. A partir disso, a estruturei como uma simulação de uma preparação comum para os curtas-metragens universitários. Convidei graduandos do Curso de Teatro - Licenciatura para participarem do experimento, escolhi roteiros de cenas com diálogos e monólogos, as gravei e assisti com as atrizes, e realizei uma primeira oficina de seis horas e uma segunda de dez horas.

O intuito inicial era de realizar somente uma oficina, mas por acreditar que não obtive um rendimento suficiente, optei por fazer outra. Em outras palavras, a experimentação parecia promissora do ponto de vista teórico, mas na sala de ensaio identifiquei lacunas no meu entendimento sobre a Técnica e os exercícios. Isto me fez voltar para a pesquisa teórica e experimentar novamente as práticas em uma segunda oficina, com maior tempo de duração.

Tive conquistas nesse processo de transposição, mas também tive adversidades, insucessos, que acabaram me desestabilizando (especificarei sobre adiante). No entanto, foi a partir destes obstáculos que percebi que, mesmo com eles, a técnica era promissora e acreditei que se fizesse uma segunda oficina talvez me sairia melhor no modo que orientei e conduzi o trabalho.

Desse modo, a primeira oficina foi realizada em seis horas e contou com a participação de duas colaboradoras da pesquisa, colegas de curso, que estão em diferentes fases do curso de Teatro. A segunda foi realizada em doze horas e com quatro colaboradores.

À medida que experimentava os procedimentos na primeira oficina compreendi que precisava ir atrás de outras referências que pudessem servir como alicerce na condução do processo. Até então contava somente com referências teóricas, e na transposição/na sala de ensaio/na prática, me parecia que existia uma distância entre elas.

Então, como poderia fazer a transposição desse conhecimento? Como que aplicaria? Neste momento entendi que acessei somente uma parte desta metodologia e que precisava de um aprofundamento. Por conta disso, fui atrás de vídeos de instrutores ministrando a Técnica.

Também foi com a contribuição dos participantes da oficina que pude fazer algumas observações. Por exemplo, acontecia de eu dar um comando, as atrizes não responderem ou responderem em seguida e eu mudar esse comando para outro que acreditava ser melhor. Porém isto somente desorientava, desestruturava um encadeamento que havia começado pelo ator, e que eu não respeitava, interrompendo o processo das participantes sem antes mesmo delas terem tentado, e trocava por outro.

A minha insegurança aparecia nesta ocasião e as participantes manifestavam que não estavam entendendo, e sim, que estavam confusas. Assim compreendi que mais confundia do que instruía e direcionava, do que começava um processo com o

encadeamento que levaria elas ao lugar que almejava com os exercícios. Entendi que as atrizes foram talvez mais generosas do que eu mesma no processo, porque talvez eu não tivesse sido generosa com elas.

Outra observação que fiz é que os exercícios demandavam mais tempo do que imaginava para serem realizados de acordo com o que Meisner propõe. Por consequência, foi preciso fazer escolhas, como a de não trabalhar com monólogos na primeira oficina. Desta vez entendi quanto cada etapa da Técnica depende da anterior para ser executada. Se não forem bem compreendidas, isto prejudica o alcance dos objetivos dos próximos exercícios e torna-se desafiador seguir o caminho proposto por Meisner.

Igualmente, tive a percepção de que ao mesmo tempo que conduzia o processo estava em um processo meu formativo, de ampliar minhas capacidades perceptivas, e minha escuta, em relação ao que emerge de cada ator, como seus estados emocionais e ações, de forma a relacionar isto com a preparação dos mesmos para uma produção.

Mas afinal, serve ou não serve? A Técnica Meisner me proporciona ferramentas úteis para uma preparação inicial de atores no cinema? Ela é promissora para mim como um caminho a seguir? E ainda: ela é útil para **todos** os atores?

Pois bem, nesta pesquisa testei determinados procedimentos que foram selecionados a partir de um mapeamento de obras que abordassem a Técnica Meisner. Busquei por aqueles que tivessem o potencial de me servir como alicerce para realizar as preparações no contexto em que estou inserida. Assim, realizei o estudo teórico. Faltava fazer o experimento prático dos procedimentos pesquisados.

Este experimento foi feito através de uma simulação de preparação de atores em que realizei a transposição dos mesmos com o objetivo de pensar as cenas escolhidas para serem trabalhadas. Em outras palavras, utilizei dos princípios da Técnica para investigar também as situações das cenas que retirei de filmes e séries e, a partir disso, achar ou criar as justificativas com os atores para as ações das personagens que eles iriam interpretar (nelas presentes).

Com esta pesquisa entendi que os procedimentos que Meisner utiliza para orientar estas especulações me ajudam e me fazem acreditar que servem como suporte na preparação do ator. Especificamente as indagações que ele propõe para encontrar um motivo para a ação da personagem, como o que poderia ter

acontecido antes de tal ação e qual relação uma personagem pode ter com outra que está em cena.

Através de exercícios deste método identifiquei que foi possível aos atores imaginar e entrar em estados emocionais em cena. No entanto, sempre partimos de criações nossas nos baseando em um texto sem rubricas, pois não queria que estas influenciassem o processo. Mas após esta experiência tenho interesse em entender se com circunstâncias predeterminadas de um roteiro a técnica terá o mesmo efeito.

Não posso deixar de considerar que observei o processo como preparadora de elenco e não como quem utiliza estes exercícios para orientar a sua própria interpretação. Menciono novamente o incômodo de uma atriz, durante a oficina, com um exercício de leitura de texto. Ela afirmou que não preferia ir pelo caminho que ele sugeria, mas também acreditou que conseguiu chegar em um estado emocional definido pelas circunstâncias que criou com base no monólogo.

Também entendi que existe diferença entre o que compreendo dos exercícios da Técnica e o que instruo aos atores. E observo que em oficina estavam acontecendo vários ao mesmo tempo, como estar experimentando uma técnica nova, estar instruindo os exercícios aos atores, dirigindo as cenas e estar atenta às mudanças que devo fazer, na estrutura que predefini para a oficina, caso algo não esteja funcionando. Isto tudo ocorre enquanto estou em um processo formativo como preparadora, então surgem desafios paralelos um ao outro e com isto entendo que devo aprofundar ainda mais meus estudos.

Quando me propus a responder a pergunta que orienta este Trabalho também me deparei com mais perguntas. E ao longo desta pesquisa surgiram possibilidades para pesquisas futuras a partir destas indagações. Tenho muito interesse em investigar e experimentar a Técnica Meisner em um trabalho prolongado. Com seis dias totais de práticas pude perceber e assimilar diferentes pontos que surgiam a cada encontro. O que surgirá em mais horas de prática experimental ou em uma produção? Como seria utilizar esta técnica com novas pessoas integrando meu núcleo de trabalho, que possuem outras experiências e perspectivas sobre o trabalho do ator? São essas e mais outras curiosidades que motivam o seguimento desta investigação.

Compartilho também que, no decorrer desta pesquisa, recebi um convite especial do meu amigo Kelvin Marum⁴⁴ para preparar o elenco do curta-metragem

⁴⁴ Graduando do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel.

que conta como a parte prática do seu TCC. Vejo isto como oportunidade para mais uma vez experimentar teoria e prática e/ou, ainda, avaliar a minha condução de práticas baseadas em referências teóricas.

Outro ponto pensado foi a respeito das possibilidades de fazer o conhecimento desenvolvido nesta pesquisa transitar dentro e fora da comunidade acadêmica. Algumas formas encontradas para que isto se suceda se dão através de: oficinas que abordam procedimentos da Técnica a serem ministradas por mim enquanto licenciada em escolas públicas e particulares; grupos de estudo dentro de escolas ou da UFPel em que poderei prosseguir a pesquisa e trabalhar com as ferramentas estudadas; apresentação da pesquisa introdutória desenvolvida para professores dos cursos de Teatro e Cinema de forma que possa ser incluída em um projeto de ensino/pesquisa.

Acredito que o conhecimento desenvolvido aqui pode ser útil/contribuir dentro e fora da universidade por dialogar com algo que está germinando nos últimos dez anos dos cursos de Teatro e Cinema, dentro do Centro de Artes, e pode se estabelecer: a expansão da arte da atuação através da intersecção entre as duas linguagens artísticas. Como consequência também temos a formação dos estudantes nos dois campos, culminando no crescimento dos cenários de ambos.

Por fim, reconheço a contribuição desta pesquisa na ampliação da minha formação como preparadora de atores, atriz e futura professora de teatro dentro da escola, em oficinas, no ensino formal e informal. Igualmente, este estudo possibilitou ampliar meu conhecimento sobre os recursos formativos do ator, para que pudesse entender um pouco mais sobre o universo da preparação de elenco.

Referências

Obras utilizadas

CANTON, Luciana Giannini. **A técnica Meisner e as sementes do Sistema stanislavskiano plantadas em solo americano**. 2019. 183f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

FORMULÁRIO-SÍNTESE DA PROPOSTA - SIGProj. EDITAL IFRS nº 73/2017 – Registro de ações de extensão – Fluxo Contínuo 2018. 2017.

FOTOGRAFIA de Sanford Meisner. [S.d.] Disponível em: <https://themeisnertechnicestudio.com/meisner-technique/#who-was-sanford-meisner>. Acesso em: 20 mai. 2022.

FOTOGRAFIA dos membros do Group Theatre por Ralph Steiner. [S.d.] Disponível em: <https://stellaadleralifeinart.wordpress.com/>. Acesso em: 20 mai. 2022.

KRASNER, David. Strasberg, Adler and Meisner: Method Acting. In: HODGE, Alison. **Twentieth-Century Actor Training**. Routledge, 2001. p. 129-150.

MEISNER, S.; LONGWELL, D. **On Acting**. Nova York: Vintage Books, 1987.

SET. In: **Oxford Advanced Learner's Dictionary**. Disponível em: https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/us/definition/english/set_2/. Acesso em: 20/06/2022.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. **A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de Sete Cabeças (2000) de Laís Bodanzky e o Céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz**. 2010. 186f. Dissertação (Mestrado em Artes)-Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

VÁSSINA, Elena; LABAKI, Aimar. **Stanislavski: vida, obra e Sistema**. Rio de Janeiro: Funarte, 2016.

Material audiovisual

LEVINSON, S., NANDAN, R., TUREN, K., LICHTENSTEIN, H. M., YARDENI, T., TOOVI, M., MOKADI, Y., LENNON, G., LESHEM, R., & LEVIN, D. (Executive Producers). (2019–present). Euphoria [TV series]. HBO.

SANFORD Meisner Master Class. Direção: Sidney Pollack. EUA: The Sanford Meisner Center, 1980. DVD (461 min), 1980.

SEX education. Produção de Jon Jennings. Reino Unido: Netflix, 2019.

WHAT IS THE MEISNER TECHNIQUE: The Repetition Exercise (Part 1). [S. l.: s. n.]. 2021. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal The Meisner Technique Studio. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=irHiHN9wXWo&list=PLaDvIWxmj7kyeCgt0HS6fka0k030_TrEC. Acesso em: 14 abr. 2022.

Obras consultadas

ADLER, Stella; KISSEL, Howard (ed.). **The Art of Acting**. Nova York: Applause, 2000.

_____. **Técnica da Representação Teatral**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

_____. **The Lee Strasberg Notes** / [compiled and edited by] Lola Cohen. New York: Routledge, 2010.

Apêndices

Apêndice A - Lista de produções cinematográficas realizadas dentro do Curso de Cinema e Audiovisual da UFPel e do projeto de extensão OfCine - Oficina de Cinema Independente do IFRS - Campus Rio Grande

Elenco:

- *La Loba* (2018), de Fernanda Öberg;
- *Voltamos Para Casa* (2018), de Pedro Augusto Albernaz;
- *Não Sei Quando Volto* (2019), de Adler Correa;
- *Meu Mundo Caiu* (2019), criação coletiva de Ana Paula Leal, Beatriz Castro, Karol Mendes, Lauren M. Dilli, Lorena Zanetti, Marina Becker e Rebeca Fonseca.

Preparação e produção de elenco:

- *Receptor* (2018), de Emmanoel Ximendes (Festival P.O.E. de Cinema Fantástico e Festival Caminhos do Cinema Português);
- *Método* (2018), de Hércio Medeiros;
- *La Loba* (2018), de Fernanda Öberg (1º curta composto somente por mulheres na UFPel);
- *Repartição* (2018), de Elisa Abreu;
- *Firma* (2019), de Cassiano Teixeira Rocha;
- *Entranhas* (2019), de Pedro Tavares Filho e Yasser Monção Andrella.

Produção de elenco:

- *Devoção* (2017), de Victor Henrique Ortolan;
- *O Assassinato da Rua Morgue* (2018), de Victor Henrique Ortolan;
- *Não Existem Acordos Entre Rubros e Anis* (2018), de Victoria Araújo.

Assistente de preparação de elenco:

- *Entre linhas* (2017), de Yasser Monção Andrella;
- *Religare* (2017), de Victoria Araújo.

Produção de figuração:

- *Alcateia* (2018), de Fernando Marrera.

Apêndice B - Roteiro para cena de diálogo da primeira oficina

A: Oi.

B: Oi.

A: Tu tá apaixonada pela Laura.

B: Que?

A: Uhum.

B: Não tô...

A: Uhum.

B: Não tô apaixonada. Não te faz de ridícula.

A: Tu tá grudada no celular há três semanas. A cada mensagem tu fica assim.

B: Assim como?

A: Assim. Tu fica toda boba. É esquisito.

B: Não sei do que tu tá falando. Somos colegas de trabalho e amigas. Só isso.

A: Amigas...

B: Duas pessoas podem ser amigas.

A: Claro. As genitálias podem ser amigas.

Apêndice C - Roteiro para cena de diálogo da segunda oficina

A: E a pergunta de 1 milhão dólares é: "o que tem na mala?"

B: Livro da faculdade.

A: Hm, agora tu virou uma estudante de exemplo.

B: Não tô a fim de sermão.

A: Sermão, é? Prefiro achar que a gente tá tendo uma conversa.

B: Pode crer.

A: Ok. O que? Algum bicho te mordeu ou algo assim? O que aconteceu contigo?

B: Não estou a fim de sermão, tá? Sobre como a vida melhoraria se parasse com a droga, ou acreditasse em Deus, Alá, algo assim.

A: Tá, é tu que tá parecendo uma Testemunha de Jeová. Só não acho que tem bíblia nessa mala.

B: Cala a boca, cara.

A: Opa. Como é que é? Cala a boca? Tu não manda essa merda pra mim. Sempre te aceitei pelo que tu é. O bom, o mal e o feio. Não sou tua mãe pra tu me tratar feito merda.

B: Que bom que alguém não tá esperando que tu seja uma mãe.

A: Ow, como é que é? Como é? Se eu te conto alguma coisa sobre a minha vida, tu não pode usar isso contra mim. Se tu te passar de novo acabou, tu me ouviu? Ow. Tu me ouviu?

B: Senão o que? Vais me bater?

Apêndice D - Monólogo I da segunda oficina

Escuta! Eu não estou mentindo, acredita em mim! (...) Está me ouvindo? Fala alguma coisa! Anda, fala! Fala! Fala! (...) Será que eu tenho que ficar mais calma, por que eles sentem sabiam? Eles ouvem, pode ficar tranquila, eu não vou provocar mais estrondos aqui dentro. Eu estava agitada, mas era outra época, já passou.

Apêndice E - Monólogo II da segunda oficina

É... Perder mãe não é mole não. Às vezes eu fico olhando e fico pensando. Puta que pariu que trem besta! Se ela tivesse se cuidado um pouco mais. Mas ela tava aí. Não sei também, né. Não sei o que você acha. É. Você entendeu. É que às vezes eu fico pensando nessas coisas de destino, se chegou a hora dela e tal. Mas não sei. É que tem coisa que eu acho que já tá escrita mesmo. Mas e se não chegou a hora dela... E por causa de um vacilo... A hora dela já foi. Entendeu? Mas tem coisa também que é a gente que faz, que é a gente que controla. Não sei, não sei o que você acha disso. Concorde?