

**UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA “JÚLIO DE MESQUITA FILHO”  
INSTITUTO DE ARTES – CAMPUS DE SÃO PAULO  
CURSO DE LICENCIATURA EM ARTE-TEATRO**

**BRUNO HENRIQUE**

**O CINEMA COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO PARA ATORES E ATRIZES:  
A influência da Sétima Arte no processo pedagógico e artístico do Prêt-à-Porter no  
CPTzinho.**

**SÃO PAULO – SP**

**2023**

**BRUNO HENRIQUE**

**O CINEMA COMO DISPOSITIVO DE CRIAÇÃO PARA ATORES E ATRIZES:  
A Influência da Sétima Arte no processo pedagógico e artístico do Prêt-à-Porter no  
CPTzinho.**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, como parte dos requisitos para obtenção do título de licenciatura em Arte-Teatro.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dra. Fernanda Raquel.

**SÃO PAULO – SP**

**2023**

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação  
do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

---

P324c Paula, Bruno Henrique Rodrigues de, 1994-

O cinema como dispositivo de criação para atores e atrizes : a influência  
da sétima arte no processo pedagógico e artístico do prêt-à-porter no  
CPTzinho / Bruno Henrique Rodrigues de Paula. -- São Paulo, 2023.  
58 f. : il. color. + anexos

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Fernanda Raquel.  
Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) –  
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes.

1. Artes cênicas. 2. Cinema. 3. Teatro. 4. Representação teatral. I. Raquel,  
Fernanda. II. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. III. Título.

CDD 792.028

---

Bibliotecária responsável: Luciana Corts Mendes - CRB/8 10531

## AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente ao Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, pela oportunidade de estudar em um grande centro de pesquisa artística e uma das maiores universidades do país.

À Prof.<sup>a</sup> Dra. Fernanda Raquel, pela orientação exemplar e competente desta pesquisa, me guiando com paciência, afeto e compromisso no processo de formação acadêmica.

Ao amigos e colegas que fiz no Instituto de Artes, por todos esses anos de convivência.

Aos queridos professores do meu CPTzinho: Emerson Danesi, Vanessa Bruno, Felipe Hofstatter e Marcos de Andrade, pelo aprendizado imensurável de vida e de arte que trago com eles.

A todos os meus amigos do Curso de Introdução ao Método do Ator. Estar com vocês partilhando e desenvolvendo sensibilidades foi o que me trouxe até aqui.

Ao Lucas Sabatini, grande amigo e guia que tanto suporte deu em minha trajetória na universidade.

A todos os artistas e pesquisadores que contribuíram nesta pesquisa de alguma forma, seja compartilhando seus pensamentos e reflexões através das entrevistas e formulários, seja disponibilizando seus trabalhos e pesquisas, ou tomando um café e colocando o papo em dia. Sem vocês esse projeto seria inviável.

E é claro, ao mestre Antunes Filho, pela sua imensa contribuição à história do Teatro Brasileiro e a dedicação incansável ao trabalho do ator. Quatro meses e meio com ele foram suficientes para transformar minha vida. Obrigado.

Por fim, agradeço também aos meus queridos e amados pais, a quem devo tudo o que sou hoje. Ao meu irmão, à minha cunhada e aos meus sobrinhos, pela comunhão e afetuosidade que temos em família. Estou onde estou por vocês!

E além das estrelas, agradeço à minha querida e amada irmã. O amor que levo de você e por você corre em minhas veias até a eternidade. Para todo o sempre, te amo.

Aos atores sonhadores

*“O ser humano está com saudades do ser humano.”*  
Antunes Filho

## RESUMO

Este trabalho pretende investigar o impacto do cinema nas criações de cenas de Prêt-à-Porter, formato cênico que busca a autonomia dos atores, tornando-os aptos a trabalharem em todas as instâncias no processo de criação em teatro. A abordagem parte de experiência pessoal no Curso de Introdução ao Método do Ator, o CPTzinho, desenvolvido pelo diretor Antunes Filho. A partir de pesquisa bibliográfica e questionário aplicado a alguns artistas que passaram pelo curso, o estudo busca apresentar um repertório de procedimentos para atores e atrizes criados a partir de obras filmicas de ficção, para o desenvolvimento de habilidades de atuação, técnicas de narrativa, formação estética e a noção de ator-montador.

**Palavras-chave:** Teatro. Cinema. Antunes Filho. Atuação. Naturalismo.

## **ABSTRACT**

This work aims to investigate the impact of cinema on the creation of Prêt-à-Porter scenes, a stage format that seeks autonomy for actors, enabling them to work in all areas of the theater creation process. The approach stems from personal experience on the Introduction to the Actor's Method course, CPTzinho, developed by director Antunes Filho. Based on bibliographical research and a questionnaire applied to some of the artists who attended the course, the study seeks to present a repertoire of procedures for actors and actresses created from fictional film works, for the development of acting skills, narrative techniques, aesthetic formation and the notion of the actor-editor.

**Keywords:** Theater. Cinema. Antunes Filho. Acting. Naturalism.

## SUMÁRIO

|          |                                                                                            |           |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>1</b> | <b>INTRODUÇÃO .....</b>                                                                    | <b>10</b> |
| <b>2</b> | <b>ANTUNES FILHO .....</b>                                                                 | <b>12</b> |
|          | 2.1. Vida, obra e sua relação com o cinema .....                                           | 12        |
| <b>3</b> | <b>CENTRO DE PESQUISA TEATRAL – CPT .....</b>                                              | <b>20</b> |
|          | 3.1. Gênese .....                                                                          | 20        |
|          | 3.2. Fundamentos e Bases Teóricas .....                                                    | 21        |
|          | 3.3. O Curso de Introdução ao Método do Ator (CPTzinho) .....                              | 24        |
| <b>4</b> | <b>O PRÊT-À-PORTER E O FALSO NATURALISMO .....</b>                                         | <b>28</b> |
| <b>5</b> | <b>A INFLUÊNCIA DO CINEMA NO TRABALHO DO ATOR E ATRIZ NAS CENAS DE PRÊT-À-PORTER .....</b> | <b>33</b> |
| <b>6</b> | <b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>                                                          | <b>50</b> |
|          | <b>REFERÊNCIAS .....</b>                                                                   | <b>52</b> |
|          | <b>ANEXOS .....</b>                                                                        | <b>55</b> |

## 1 INTRODUÇÃO

Ano de 2015. Esta pesquisa teve sua semente plantada assim que adentrei ao Curso de Introdução ao Método do Ator do Centro de Pesquisa Teatral (CPT)<sup>1</sup>. O curso, mais conhecido como CPTzinho, coordenado e dirigido por Antunes Filho, foi de fato a experiência mais instigante e divisora de águas na minha forma de pensar e me entender como artista e pessoa. Os quase cinco meses daquele ano que passei ali dentro foram avassaladores na minha trajetória, determinando o modo como hoje eu elaboro sobre meus processos de construção cênica e que, a partir disso, busco através deste trabalho colaborar com o complexo e vasto campo de pesquisa da atuação.

Antunes Filho, este que foi o fundador do curso e um dos grandes nomes do nosso teatro, teve sua trajetória marcada por suas diversas peças premiadas, pela grande inovação e experimentalismo com que tratava seu trabalho como diretor, sempre buscando fugir da zona de conforto e, principalmente, pela incansável dedicação ao trabalho do ator, o que considero como sua maior contribuição às artes. Através do CPT, localizado no Sesc Consolação, pôde se debruçar sob uma intensa investigação do aparato técnico, expressivo e sensível de seus atores, buscando total aprimoramento e criando assim um método de interpretação que influenciou o trabalho de centenas de artistas que ali passaram ao longo de todos os anos de existência do curso.

Além de sua afeição pelas artes cênicas, Antunes desde sua infância teve um imenso e inestimável carinho pela cinematografia. Quando jovem, em 1951, o diretor participou de um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos do Museu de Arte Moderna de São Paulo (MAM) e mais tarde, em 1969, se aventurou na direção do seu primeiro e único longa-metragem: *Compasso de Espera* (1973). Amante da sétima arte, teve a oportunidade desde cedo de apreciar os maiores cineastas da história, assistindo a filmes de diversos países e épocas e podendo assim conhecer diferentes estéticas e linguagens.

Toda essa sua história prévia com o cinema inevitavelmente influenciou seu trabalho como diretor teatral, onde Antunes sempre buscou transpor os mecanismos desta linguagem para os palcos e almejar a imensa gama de emoções e sensações que o cinema nos fornece como referencial para o trabalho de seus atores. Não à toa, o curso do CPTzinho (que será abordado

---

<sup>1</sup> Antunes Filho é convidado, em 1982, pelo Serviço Social do Comércio de São Paulo (SESC-SP), a ocupar uma sala do então Sesc Vila Nova (atual Sesc Consolação). O convite se deu após o enorme sucesso e reconhecimento internacional de Antunes após a montagem do espetáculo *Macunaíma* em 1978, com o intuito de implantar um centro de pesquisa que se dedicasse à formação, pesquisa e produção artística.

mais adiante), conta em sua estrutura curricular com a exibição de diversos filmes de diferentes partes do planeta – como, Ingmar Bergman, Andrei Tarkovski, Tsai Ming-Liang, Apichatpong Weerasethakul, Win Wenders, Elia Kazan, entre outros – sempre servindo de referência aos intérpretes na criação de suas cenas, visando à expansão de conhecimento de mundo, criação de repertório interpretativo e também no que diz respeito à aprendizagem da autonomia, tornando o ator dono de seu próprio trabalho e comandando todas as esferas cênicas: atuação, dramaturgia, direção, etc.

Desta forma, o objetivo deste trabalho é abordar a forte influência do cinema, particularmente o de ficção, nos processos formativos e criativos de Antunes Filho como diretor de teatro, especificamente através do Prêt-à-Porter realizado nas edições do CPTzinho e como isso pode contribuir como instrumento de pesquisa para o ator, discorrendo aqui sobre as importantes mudanças que os filmes projetavam nas cenas ali criadas. Como metodologia, utilizo antes de tudo para este trabalho a minha própria experiência dentro do curso, e, além disso, trago aqui depoimentos de outros atores e atrizes que também passaram pelo curso e que ainda não tinham sido ouvidos, com as respostas coletadas através de um formulário realizado via Google Forms (anexado no final deste trabalho), além de pesquisa bibliográfica e referências textuais (impressas e digitais), e também filmes e documentários sobre o tema.

Para localizar o leitor, percebeu-se necessário em um primeiro momento informar um pouco sobre a vida e obra de Antunes e sua relação histórica com o cinema, além de discorrer brevemente sobre seu trabalho no Centro de Pesquisa Teatral e também o curso, para aí então partirmos de fato ao objeto desta pesquisa - a influência do cinema nas criações do Prêt-à-Porter dentro do CPTzinho. Dissecaremos aqui os pontos mais importantes em como o cinema pode ser mais um instrumento útil (dentre tantos outros) para a formação dos atores e atrizes: ensinar sobre dramaturgia, oferecer repertório de interpretação, contribuir com a formação estética e trazer uma nova perspectiva de atuação através do cinema como tecnologia/linguagem: o conceito de montagem e o ator como montador.

## 2 ANTUNES FILHO

José Alves Antunes Filho, mais conhecido como Antunes Filho (São Paulo – 12 de dezembro de 1929 – São Paulo, 2 de maio de 2019), foi um importante diretor teatral brasileiro, dirigindo cerca de 57 peças teatrais, 29 teleteatros para a TV Cultura, além de inúmeros teleteatros para a extinta TV Tupi e um longa-metragem. Como dramaturgo, constam seis adaptações literárias para o teatro e duas obras originais. Amante da arte e trabalhador incansável do teatro, viu seus espetáculos participarem de vários festivais no Brasil e no exterior, recebendo inúmeros prêmios em sua carreira e sendo considerado por muitos atores um grande mestre. Sonhador e figura contraditória, dedicou grande parte de sua vida à arte do ator, buscando fazê-lo dono de sua expressão, capacitando-os com poesia, força e o poder de transformação. Para Antunes, o “artista é aquele que surpreende Deus mostrando-lhe coisas que nem Ele se lembrava de ter criado” (ANTUNES FILHO apud MILARÉ, 2010, p. 380). Nesta intensidade e paixão, assim seguiu sua vida até o seu falecimento no ano de 2019, em decorrência de um câncer de pulmão em estágio avançado.

### 2.1. Vida, obra e sua relação com o cinema.

Nascido em São Paulo, filho de imigrantes portugueses, Antunes Filho teve uma vida anterior ao seu trabalho como diretor teatral em grande parte desconhecida do público e muito pouco relatada. Sabe-se que seu pai era padeiro e dono de uma padaria, e sua mãe, dona Amélia da Piedade, foi a principal responsável por introduzir o garoto (apelidado na época de “Zequinha”) aos caminhos da arte, levando-o sempre a espetáculos teatrais e cinema quando ele era ainda muito jovem. No livro *Antunes Filho e a Dimensão Utópica* (1994) de Sebastião Milaré<sup>2</sup>, este, que é um grande pesquisador teatral e principal teórico da obra de Antunes e cuja pesquisa é de suma importância para este trabalho, podemos descobrir mais um pouco da relação de Antunes com seus pais e o seu caminho precoce nas artes:

Quando eu era criança minha mãe me levava ao teatro. Ela era uma portuguesa analfabeta e meu pai, semialfabetizado [...] mas, uma vez por mês, fugindo, nós íamos ao teatro. [...] Quando eu tinha uns oito, nove anos escrevi uma pecinha para a meninada da rua. Fazíamos embaixo da escada... Certa vez um da turminha achou uma permanente para o circo do Arrelia. Nós íamos, todos os domingos, à matinê. E sempre tinha um drama no final. (ANTUNES FILHO, 1985 apud MILARÉ, 1994, p. 13).

---

<sup>2</sup> Sebastião Milaré (1945-2014) foi jornalista, crítico e pesquisador teatral. Um dos maiores pesquisadores da obra de Antunes Filho, com o maior número de livros publicados sobre o trabalho do diretor até então.

Após infância e adolescência como espectador, sua primeira experiência de forma direta com os palcos ocorreu especificamente em 1948, quando participou como ator no papel de Ernesto da segunda versão do espetáculo *Adeus mocidade...*, de Sandro Camasio e Nino Oxilia no Conservatório Dramático e Musical de São Paulo, sob a direção de Osmar Rodrigues Cruz<sup>3</sup>, este que foi o grande responsável por inserir Antunes de forma definitiva à cena teatral. Segundo Milaré, Antunes em sua juventude trabalhou no serviço público da cidade de São Paulo, especificamente no Cadastro Imobiliário da Prefeitura, tendo a função de contínuo, e “foi lá que conheceu Osmar [...], a pessoa que o conduziria ao palco e seu primeiro diretor” (MILARÉ, 2010, p. 262).

Apesar da tentativa como ator, incluindo aí uma participação como figurante da montagem de *Hamlet* (1948)<sup>4</sup> com Sérgio Cardoso<sup>5</sup>, sua curta carreira nesta área se encerrou assim que foi reprovado na seleção do espetáculo *Nossa Cidade*, de Thornton Wilder, realizada pelo grupo de teatro da Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, iniciando a partir de então sua renomada trajetória como diretor teatral.

Nesse meio tempo, é sabido que Antunes dirigiu tanto peças amadoras quanto comerciais, colaborando com diversos outros artistas independentes. Porém, o promissor diretor teve sua estreia como profissional apenas em 1952, através do espetáculo infantil *Chapeuzinho Vermelho*. Carmelinda Guimarães<sup>6</sup> em seu livro *Antunes Filho – um renovador do teatro brasileiro* (1998), faz um traçado de forma mais precisa quanto à estreia de Antunes no âmbito profissional. Ela diz:

Antes de *Chapeuzinho Vermelho*, o diretor tinha encenado três peças no teatro amador: *O urso*, de Tchekhov; *O Azarento*, de Luigi Pirandello; e *Os Outros*, de Gaetano Gherardi, num período de oito meses (setembro de 1951 a abril de 1952). (GUIMARÃES, 1998, p. 21).

O trabalho de Antunes é de forma geral pautado em sua incansável busca por referências. Desde muito cedo, juntou as mais variadas formas artísticas em seu ‘potinho’ de inspirações e trabalhou arduamente para alcançar a potência expressiva em seus trabalhos. De acordo com Milaré (1994, p. 17-18):

<sup>3</sup> Osmar Rodrigues Cruz (1924-2007). Diretor, ensaísta e encenador. Criou em 1962 o Teatro Popular do Sesi, dirigindo-o por cerca de trinta anos.

<sup>4</sup> Montagem do Teatro do Estudante Brasil, de Paschoal Carlos Magno, dirigido por Hoffman Harnish. A montagem estreou na cidade do Rio de Janeiro em 06 de janeiro de 1948 e fez temporada também no Theatro Municipal de São Paulo, estreando no dia 13 de maio de 1948.

<sup>5</sup> Sérgio da Fonseca Mattos Cardoso (1925-1973). Ator, diretor e cenógrafo.

<sup>6</sup> Carmelinda Soares Guimarães (1944). Jornalista, crítica teatral e especialista em teatro brasileiro. Acompanhou a rotina de ensaios do CPT entre 1988 e 1990.

[...] o que mais influenciou o mestre não estava nos palcos, mas nos museus e na Bienal. Já nesse início de carreira, as artes plásticas assumiam para ele a condição de parâmetros máximos à criação cênica. O novo teatro, com seu realismo esforçado, não o excitava tanto qual a falta de limites à expressão que constatava nas artes plásticas.

Neste sentido, além das artes plásticas e a força estética que encontrava nas pinturas e esculturas que via, Antunes tinha o cinema como uma das principais referências para potencializar suas criações, afeto este pela sétima arte existindo desde sua juventude. Segundo Milaré (1994, p. 17-18):

Em 1951, vamos encontrar Antunes fazendo um curso de cinema no Centro de Estudos Cinematográficos estabelecido no Museu de Arte Moderna. Apaixonado pela 7ª arte, rato de cinema e da cinemateca, buscava aprofundar seus conhecimentos dos mecanismos e dos processos que possibilitam criar esse universo de imagens e emoções na tela. Mais tarde iria se aventurar na direção de um filme, mas o cinema não aparece nesta fase de aprendizado impunemente: vai marcar sua linguagem cênica.

Nas palavras do próprio Antunes, podemos observar mais ainda sua paixão pela linguagem cinematográfica e como isso posteriormente afetaria toda sua construção cênica:

Eu me formei nas poeiras da vida [sic]. Fiz curso cinematográfico e conheço bem a história do cinema. O cinema sempre me influenciou e vai influenciar sempre o homem moderno. O cinema hoje não é mais medieval, contemplativo: traz uma carga muito forte e rápida. Eu já fiz cinema e gosto de um tipo de corte que foi iniciado no cinema japonês e que Godard, depois, continuou fazendo. O cinema é a arte do século. (ANTUNES FILHO apud GUIMARÃES, 1998, p. 55).

Em 1951, Antunes ajudou a fundar o Teatro da Juventude<sup>7</sup>, um passo importante em sua carreira que o colocou no radar do cenário teatral brasileiro, nessa época dominado por diretores estrangeiros. Suas produções começaram a atrair a atenção de críticos, incluindo Décio de Almeida Prado<sup>8</sup> que, após assistir seu espetáculo *Os Outros* (1952), o convidou para ser assistente de direção no prestigiado Teatro Brasileiro de Comédia (TBC)<sup>9</sup>. Essa mudança marcou um ponto de virada significativo, moldando sua visão teatral e contribuindo para sua ascensão como um dos principais diretores do teatro brasileiro.

---

<sup>7</sup> Importante salientar que o Teatro da Juventude era um grupo de teatro amador e não tem ligação direta com a revista Teatro da Juventude, publicação bimestral de peças e textos sobre artes cênicas fundada em 1965 pela jornalista e escritora Tatiana Belinky (1919-2013).

<sup>8</sup> Décio de Almeida Prado (1917-2000). Crítico, ensaísta e professor. Um dos maiores e mais influentes críticos teatrais de São Paulo, tendo iniciado sua carreira na área em meados da década de 1940 até o fim dos anos 1960.

<sup>9</sup> Importante companhia paulistana de teatro fundada em 1948 pelo empresário e produtor italiano Franco Zampari, também fundador da Companhia Cinematográfica Vera Cruz, em 1949. Tinha como intuito solidificar a experiência moderna do teatro brasileiro e revelou inúmeros atores e encenadores.

Com 16 de anos de atividade, o TBC tinha como forte característica a profissionalização dos atores, a combinação entre divertimento e cultura, buscando trazer montagens de espetáculos predominantemente comerciais no seu repertório e também o treinamento e formação de atores a partir da figura do encenador. Antunes conta em uma entrevista dada à extinta revista *Brasileiros*:

Foi ali [no TBC] que passei a ver o espetáculo com outra visão, que era possível fazer alquimismos no palco. O TBC era contemporâneo, algo meio à parte da vida, um sonho. Ali, dava para falar da sociedade, da vida, embora fosse um espaço mais burguês. Mas o conhecimento que tive com esses talentos foi extraordinário. Comecei a ganhar consciência e isso, depois, me levou a ser pedagogo em teatro. [...] Ziembinski sabia coisas incríveis que nunca imaginei que poderia aprender e, nessa época, vi muitas peças. [...] nunca estudei voz e corpo com professor, aprendi solitariamente. (ANTUNES FILHO, 2013 apud PAULA, 2014, p. 25).

Após o fim de seu estágio no TBC, onde paralelamente dirigiu o espetáculo *Week-end* (1953), de Noel Coward no Teatro Íntimo Nicette Bruno<sup>10</sup> (peça esta que marcaria o lançamento de Antunes Filho como diretor profissional de teatro adulto), Antunes partiu para trabalhar na televisão com teleteatros, o que foi considerado por ele um grande exercício por fazer o movimento de trazer grandes textos de autores (principalmente brasileiros) e adaptá-los para a televisão:

Ainda em 1953, Ruggero Jacobbi levou-o à TV Paulista, Canal 5, para dirigir a primeira série de teleteatro daquela emissora. Logo Antunes aparecia tanto no Canal 5 quanto no Canal 3, onde iniciara com o “Teleteatro das Segundas-Feiras”. Dirigiu no “Teatro Sapotel”, no “Teatro do Brasil”, textos da dramaturgia internacional e nacional com os grandes atores do teatro e da televisão da época. (MILARÉ, 1994, p. 54).

No documentário “*Antunes Filho, do coração para o olho*” (2022) de Cristiano Burlan<sup>11</sup>, podemos ter acesso a pequenos fragmentos dessas obras criadas por Antunes durante sua passagem na televisão, com trechos de cenas dos teleteatros “*Vestido de Noiva*” (1974) de Nelson Rodrigues (1943), “*Crime e Castigo*” (1976) de Dostoiévski (1866) e outros, todos dirigidos por ele. Assistindo aos trechos no documentário, embora contenha uma sequência de cortes e edição feita por Burlan que indiretamente modifica nossa percepção do que foi o original desses teleteatros, fica ainda assim evidente a bagagem de referências cinematográficas de Antunes. Podemos notar sua propensão em trabalhar com a câmera a partir de novas perspectivas, principalmente para a época, utilizando ângulos e cortes de forma investigativa

<sup>10</sup> Nicete Xavier Miessa (1933-2020). Atriz. Vencedora do prêmio Molière e Shell. Funda em São Paulo aos 17 anos o Teatro de Alumínio e, dois anos depois, em 1953, funda o Teatro Íntimo Nicette Bruno (TINB).

<sup>11</sup> Cristiano Burlan (1975). Cineasta, diretor de teatro e professor brasileiro.

que impactasse o público e que fugisse do usual. Em uma entrevista para a revista *Urdimento*, Sebastião Milaré corrobora:

Na TV Cultura, que eu acho muito importante é que já tinha o videoteipe, recursos técnicos que lhe permitiam fazer investigação de linguagem e eu acho que ele fez grandes investigações de linguagem. O *Vestido de Noiva* foi um espetáculo deslumbrante e tão importante para a TV! Alguém já disse isso: foi uma coisa tão importante para a televisão quanto a montagem do Ziembinski foi para o teatro, em 1943. (BRANDÃO, 2004, p. 107-108).

Em outro documentário, nomeado de *Conversas sobre Antunes* (2022) e também de Cristiano Burlan, cedido generosamente à mim para este trabalho, é comentado um pouco mais da inventividade do diretor referente à suas criações teatrais dentro da televisão e como o cinema o inspirava nas filmagens, pois é dito que “o domínio do *métier* cinematográfico está mais presente em seus teleteatros que em seu próprio filme” (BURLAN, 2022). Sobre este filme, falaremos mais adiante. Porém, o que sabemos dessa sua experiência é que Antunes em um momento de sua vida abandonou a televisão pois assim que aquilo virou algo “profissional”, com prazos de execução e longe da investigação crítica que ele se afeiçoava como método de trabalho, desencantou-se com a linguagem e nunca mais voltou a dirigir peças para a TV.

Fim de seu trabalho na TV, Antunes retorna então em 1962 ao TBC, a convite de Flávio Rangel<sup>12</sup>, mas desta vez como o principal diretor da companhia. A partir daquele momento, Antunes dirigiu ali duas peças: O espetáculo *Yerma* (1962) de Federico García Lorca (1934) e também a peça *Vereda da Salvação* (1964)<sup>13</sup> de Jorge Andrade (1964). Nesta última, o diretor “realizou sua primeira experiência de levar às últimas consequências, no Brasil, o método Stanislavski<sup>14</sup> de interpretação” (GUIMARÃES, 1998, p. 33), em que, dentre diversos meios para a construção do espetáculo, pôde aprofundar também o trabalho de seus atores na pesquisa de caráter laboratorial, onde buscavam apropriar-se dos sentimentos de suas personagens a partir de vivências reais.

Importante dizer que na época, a leitura feita do sistema Stanislavski no Brasil era muito calcada pelo cinema norte-americano, já que segundo o pesquisador Ney Piacentini<sup>15</sup> em sua dissertação “*Eugênio Kusnet: Do ator ao professor*” (2012), a difusão de seus pensamentos

<sup>12</sup> Flávio Nogueira Rangel (1934-1988). Diretor teatral, jornalista, cronista e tradutor.

<sup>13</sup> Esta obra seria revisitada por Antunes em 1994 para uma nova montagem.

<sup>14</sup> Constantin Stanislavski (1863-1938). Ator, diretor, pedagogo e escritor russo. Conhecido mundialmente pelo seu “sistema de atuação” para atores e atrizes, tendo publicado diversos livros de enorme sucesso e sendo considerado por uma grande maioria de estudiosos o maior nome do teatro mundial. Podemos destacar como principais elementos de seu método: a análise ativa, monólogo interior, o “se mágico” e o método das ações físicas.

<sup>15</sup> Ney Luiz Piacentini (1960). Ator, diretor, professor e pesquisador teatral brasileiro. Doutorando pela Escola de Comunicação e Artes da USP. Integrante da Companhia do Latão desde a sua fundação em 1997 e grande pesquisador da obra de Stanislavski e Eugênio Kusnet.

“deu-se de maneira gradual e esparsa” e “por múltiplas vias” (2012, p. 20 e p.23), já que os primeiros contatos do país com seus escritos ocorreram a partir de traduções do inglês e não diretamente do russo (devido ao trabalho de intercâmbio do Teatro de Arte de Moscou<sup>16</sup> de Stanislavski em parceria com o Group Theatre<sup>17</sup> e a posterior fundação do Actors Studio<sup>18</sup>), o que inevitavelmente influenciou em nossa compreensão de seu método.

Na dissertação “*O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações*” (2017) de Sabrina Greve<sup>19</sup>, podemos entender um pouco mais sobre como se dissipou o método de Stanislavski por aqui:

Antunes afirma também que foi Kusnet quem de fato aprofundou o conhecimento sobre Stanislavski no Brasil e que, antes dele, todos experimentavam algo, mas não havia um sistema de trabalho – “era Stanislavski a olho.” E que o real interesse sobre o Sistema só surgiu mesmo a partir do Actors Studio, pois “era surpreendente o que os atores faziam. Foi aí que realmente começou a entrar uma escola de Stanislavski (no Brasil).” (GREVE, 2017, p. 87).

Em relação à essa mesma perspectiva através do Actors Studio e do cinema norte-americano, Sebastião Milaré reitera:

Por intermédio do cinema, especialmente com o Actors Studio, o realismo stanislavskiano chegou ao Brasil, influenciando de modo decisivo toda a primeira geração de encenadores modernos, entre os quais Antunes Filho. Já nos anos 1940 artistas amadores conheceram o método de Stanislavski, entretanto não se sabe se algum deles pesquisou a sério os meios interpretativos, aproveitando os seus ensinamentos. Os diretores contratados pelo TBC – Teatro Brasileiro de Comédia a partir de 1950, procedentes de escola neorrealista italiana, tinham familiaridade com o método e aplicavam alguns dos seus princípios na encenação. Para os nossos jovens criadores, no entanto, nada disso tinha o fascínio comparável ao dos filmes americanos. (MILARÉ, 2010, op. Cit., p. 31).

Voltando alguns anos, especificamente em 1959, é possível mais uma vez perceber a influência do cinema já nos primeiros espetáculos de Antunes e o seu aprofundamento num tipo de interpretação naturalista, como no caso de suas peças *Pic-nic* (1959), de William Inge (1953), e *Plantão 21* (1959), de Sidney Kingsley (1949), ambas com sucesso de crítica e de público. Sobre estas, Sebastião Milaré diz:

<sup>16</sup> Teatro de Arte de Moscou (TAM). Companhia de teatro russa fundada em 1897 por Constatin Stanislavski.

<sup>17</sup> Group Theatre. Importante companhia de teatro de Nova York fundada em 1931 por Harold Clurman, Cheryl Crawford e Lee Strasberg.

<sup>18</sup> Actors Studio. Associação de atores profissionais, diretores de teatro e roteiristas de Nova York, tendo sido fundada em 1947. Conhecida também pelo seu trabalho de preparação de atores através do seu “método” de interpretação desenvolvido nos anos 30 pelos artistas ligados ao Group Theatre. Muitos de seus alunos se tornaram grandes e reconhecidos atores de cinema, como Marlon Brando, Al Pacino, Marilyn Monroe e Robert De Niro.

<sup>19</sup> Sabrina Tozatti Greve (1978). Atriz, diretora, cineasta e roteirista brasileira. Integrou o CPT durante sete anos, de 1996 até 2002.

Além do Realismo, muitas vezes tangendo o Naturalismo, eram peças cujos paradigmas da concreção cênica estavam no cinema. Percebe-se nas montagens de Antunes o esforço por alcançar uma agilidade cênica compatível à dinâmica cinematográfica. Esse aspecto, que já se observava nas criações anteriores, foi levado às últimas consequências nas montagens realizadas em 1959. (MILARÉ, 1994, p. 83).

Então, segundo Guimarães e baseado em experimentos de outros pesquisadores da área da atuação, a força do cinema estadunidense e as experiências pregressas de Antunes, foi a partir da montagem de *Veredas da Salvação* em 1964 que o mesmo passou “a desenvolver o método de trabalho que atingiu a perfeição com a peça *Macunaíma* e [...] no CPT – Centro de Pesquisas Teatrais do SESC – criando exercícios especiais para adequar os atores a cada texto” (GUIMARÃES, 1998, p. 33-34).

Paralelamente ao seu trabalho no teatro, Antunes, que como já vimos sempre esteve intimamente conectado ao cinema, viria a dirigir em 1973 o seu primeiro e único longa-metragem, o filme *Compasso de Espera*. Rodado em 1969 e 1970, o filme só foi lançado oficialmente três anos depois devido à censura federal. Segundo Lucas Sabatini<sup>20</sup>, o filme “marca uma ruptura no cenário cinematográfico da época por discutir racismo quando o Brasil vivia o auge de seu período mais repressor da Ditadura militar” (SABATINI, 2021, p. 586).

Neste filme, que conta sobre um relacionamento amoroso entre um jovem poeta negro de classe média e uma estudante branca, já podemos notar sobre como Antunes enxergava o cinema e as possibilidades artísticas e indiretamente políticas que a linguagem podia oferecer. Além de ser um dos primeiros filmes a ter um protagonista negro no país - Zózimo Bulbul<sup>21</sup> interpretando Jorge – o filme, totalmente em preto e branco, reflete o homem brasileiro dentro de seus conflitos e explora a crítica racial sem tornar-se “explicativa”, que é o que curiosamente Antunes buscava em suas obras, atingir o público por vias sensorial/emocional e também pela identificação do mesmo com o ser humano em cena.

Assistindo a trechos do filme no documentário de Cristiano Burlan, o que podemos perceber é que existia ali na personagem principal do filme toda gama de contradições inerentes a qualquer ser humano, acrescentadas à uma esfera política e social opressora àquele corpo. Mas em primeiro plano, o que estava estampado em tela era justamente a complexidade de seus sentimentos, o que por si só já carregava imensa força. Em uma fala de Antunes para o crítico

<sup>20</sup> Lucas Sabatini (1987). Ator, diretor, arte-educador e produtor cultural. Mestrando em Artes Cênicas pela Universidade Federal de São João del-Rei (UFSJ). Fez parte do CPT e do CPTzinho, ambos em 2015.

<sup>21</sup> Zózimo Bulbul (1937-2013). Ator, cineasta, produtor e roteirista brasileiro. Um dos maiores expoentes da cinematografia afro-brasileira nas décadas de 60 e 70.

de teatro do jornal *Folha de São Paulo* no ano 2000, Antunes diz que “cinema é feito do coração para o olho, não precisa de um cavalo de Tróia para acontecer. É muito mais simples”.<sup>22</sup>

Reiterando ainda as escolhas técnicas que Antunes se apropriou para afirmar seu pensamento em tela, Zózimo Bulbul na mesma matéria diz que “o filme foi rodado propositadamente em preto-e-branco. O Antunes explorou esse contraste do cinema japonês para enfatizar a questão do racismo. Não há tons de cinza, tudo é branco e preto.”<sup>23</sup> O filme, que nunca foi exibido no circuito comercial e ganhou ares de “cult”, já confirmava um tipo de metodologia que Antunes iria se propor também nos palcos: a prática da experimentação.

Voltando ao seu trabalho no teatro e sua evolução como diretor, dentre as muitas peças dirigidas por Antunes, certamente sua criação mais impactante e ponto de partida pro seu reconhecimento internacional foi *Macunaíma* (1978). Tida por muitos como uma das obras-primas do teatro brasileiro do século XX, abocanhou diversos prêmios mundo afora e elevou o status do diretor à ícone dos palcos, inaugurando assim a era dos encenadores-criadores, conforme defende o crítico teatral Sábato Magaldi<sup>24</sup> (1996):

Com esse trabalho, Antunes tira do palco todo o ranço colonizador que poderia existir no teatro brasileiro. [...] abole os cenários pomposos, usa o espaço nu e vai buscar na literatura brasileira a essência, a poesia, o humor e a dor do homem oprimido, mas incorpora também a ironia, o riso e a carnavalização. (GUIMARÃES, 1998, p. 63).

Ainda segundo Guimarães, “com *Macunaíma*, Antunes Filho penetra definitivamente no teatro experimental, e passa a ser um diretor que abre caminhos e pesquisas incansavelmente” (GUIMARÃES, 1998, p. 58). Nesta perspectiva, a autora sinaliza que “Antunes queria que o espetáculo fosse marcado pelo ator, e pelo diálogo vivo estabelecido com o público: o teatro do jogo, em que atores jogassem entre si e com o espectador” (GUIMARÃES, 1998, p. 61-62). Inicia-se então uma nova fase na carreira de Antunes, plantada sua semente já uns anos antes, onde seu objetivo artístico se consolidaria através de uma via mais experimental e de um teatro de pesquisa, em que para ele era mais importante o processo de transformação do público e o trabalho investigativo das potências do ator em cena do que o teatro comercial e apenas de entretenimento. Surgia assim o CPT, espaço significativo de pesquisa cênica no Brasil e a consequente germinação do Curso de Introdução ao Método do Ator, elemento base desta pesquisa.

<sup>22</sup> SANTOS, Valmir. O filme solo de Antunes. *Folha de S. Paulo*, São Paulo, 27 de maio de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2705200028.htm>>. Acesso em: 10 set. 2023.

<sup>23</sup> Ibid.

<sup>24</sup> MAGALDI, Sábato. Tendências contemporâneas do teatro brasileiro. *Estudos avançados*, [S. 1], v. 10, n. 28, p. 277-289, 1996. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8963>. Acesso em: 10 jul. 2023.

### 3 CENTRO DE PESQUISA TEATRAL – CPT

Espaço respeitado, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), localizado na cidade de São Paulo, é um importante polo de investigação teatral, obtendo em seu currículo dezenas de peças ao longo de toda sua existência como *Macunaíma* (1978), *Vereda da Salvação* (1994), *Medeia* (2001), *Antígona* (2005), *A Pedra do Reino* (2006), *Blanche* (2016), dentre outras que, pelas mãos de Antunes Filho, seu fundador e guia até o ano de 2019, romperam a fronteira e receberam prêmios em diversas partes do mundo. O local, que abrigou e revelou diversos nomes do teatro nacional e internacional, formou mais de mil profissionais entre atores, dramaturgos, cenógrafos e iluminadores, continua sendo uma das grandes referências artísticas no país, cravando sua marca na história do teatro brasileiro.

#### 3.1. Gênese

1977. É proposto por Antunes à Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo a realização de um curso para atores iniciantes que resultasse na realização de um espetáculo. Este espetáculo, criado a partir do romance de Mario de Andrade (1928), seria *Macunaíma* (1978)<sup>25</sup>, o grande responsável pela ascensão da carreira do diretor e que moldaria, definitivamente, toda sua concepção de arte, centralizando para ele a figura do ator e atriz como mestres soberanos do palco. Estrondoso sucesso, o diretor trabalhou com atores ainda novatos para criar uma das grandes obras de arte do teatro moderno brasileiro, percorrendo dezessete países, 67 cidades estrangeiras e 30 brasileiras, até sua última apresentação em Atenas, capital da Grécia, em julho de 1987.

Toda repercussão e o reconhecimento internacional do diretor alertou então o Serviço Social do Comércio de São Paulo, o SESC-SP, que convidou Antunes e seu Grupo Macunaíma<sup>26</sup> para implantar um centro de pesquisa dedicado à formação, investigação e produção artística, compondo as ações artístico-culturais da instituição. Nascia então, em 1982, o Centro de Pesquisa Teatral (CPT), no 7º. andar do edifício do Sesc Consolação (antigo Sesc Vila Nova), que continua até hoje, quarenta e um anos depois, em constante movimento criativo e

---

<sup>25</sup> O espetáculo tinha no elenco Ângela de Castro, Beto Ronchezel, Cacá Carvalho, Clarita Sampaio, Deivi Rose, Guilherme Marback, Ilona Filet, Isa Kopelman, Jair Assumpção, João Roberto Bonifácio, Luiz Henrique, Manfredo Bahia, Mirtes Mesquita, Nazeli Bandeira, Salma Buzzar, Theodora Ribeiro, Walmyr Barros, Walter Portella e Wanda Kosmos.

<sup>26</sup> O grupo, que inicialmente chamava-se *Grupo de Arte Pau Brasil* (em alusão ao movimento modernista brasileiro Pau-Brasil de 1924), foi renomeado como *Macunaíma* devido ao sucesso do espetáculo de Antunes.

investigativo. Após o falecimento de seu fundador, o espaço é hoje coordenado por Emerson Danesi<sup>27</sup>, discípulo e assistente de Antunes.

### 3.2. Fundamentos e Bases Teóricas

Quando pensamos no CPT e no que ele representa para o teatro, existem à princípio alguns pontos cruciais para entender a proposta artística de Antunes e também os meios para alcançá-la. Após o espetáculo *Macunaíma* e por toda a carga de referências do diretor, desde o cinema até as artes plásticas, o trabalho proposto por seu centro de pesquisa foi guiando-se ao longo dos anos sempre de forma interdisciplinar, buscando abranger vários campos de estudos da humanidade que culminaria em seus espetáculos.

Algo que me chamou atenção ao adentrar no curso do CPTzinho, que falaremos no próximo tópico, foi justamente a bibliografia ali oferecida e a amplitude dos assuntos abordados, muito deles aparentemente “sem relação” alguma com técnicas de interpretação. O treinamento proposto por Antunes aos seus atores inclui, além de um vasto material sobre artes em geral, estudos sobre filosofia, retórica, ciência, biologia, anatomia e até mesmo o entendimento sobre física e mecânica quântica. A intenção é que, para uma criação em potência máxima, os atores e atrizes estejam aptos a apreciar e conceber a maior variedade de temas e áreas do pensamento, desenvolvendo assim uma consciência ampla de ser e estar no mundo. Ao apreender as concepções da natureza humana, desde sua base biológica até construções sociais e políticas que nos envolvem diariamente, resgatando aí também um estudo da força dos mitos e ritos e sua importância na história da humanidade, seria possível ao ator chegar num estado de interpretação *metafísica*<sup>28</sup>, palavra-chave no teatro de Antunes.

Depois de intensa busca, tanto em nível prático, em laboratórios com os atores, quanto ao nível teórico, Antunes [...] sistematizou todo um novo processo, importando alterações substanciais nos meios interpretativos. A aplicação das novas teorias deu-se em *Paraíso Zona Norte* (1990), sobre *A Falecida* e *Os Sete Gatinhos*, de Nelson Rodrigues. Foi o espetáculo com o qual o Grupo de Teatro Macunaíma encerrou a década de 80, evidenciando um novo gesto revolucionário no teatro brasileiro. No palco, o ideal da “encenação metafísica” de Antunes tomou contornos definidos. (MILARÉ, 1994, p. 268-269).

<sup>27</sup> Emerson Danesi Takamisawa (1971). Ator, diretor, professor e produtor. Integra o CPT desde 1996, onde atuou nos espetáculos *Drácula* e *Outros Vampiros* (1996), *Fragmentos Troianos* (1999), *Medeia* (2001), *Medeia II* (2002), *O Canto de Gregório* (2004) e *Antígona* (2005). No *Prêt-à-Porter*, atuou nas edições 2, 3, 5, 6, 7, 8 e 9, além do *Prêt-à-Porter Coletânea 1 e 2*. Dirigiu as montagens de *Lamartine Babo* (2009) e *Marguerite Mon Amour* (2017). No CPTzinho, é professor desde 1998.

<sup>28</sup> Metafísica. Palavra de origem grega que significa “o que está para além da física” ou “o estudo daquilo que vai além do que é físico, daquilo que não é material”. O termo alcançou sua consagração através do pensamento de Platão e seu discípulo Aristóteles (ROCHA, 2009).

Envolto em toda essa variedade de informações e num processo pedagógico em constante renovação, tem-se o ator como elemento central para o teatro feito no CPT, onde através dele será possível externalizar toda a subjetividade e contradição humana proposta em cena. Segundo palavras do próprio Antunes:

Fundamentalmente, o que mais me interessa no teatro é o jogo do ator, e não do cenário [...]. O jogo é uma capacidade que o homem tem de fazer coisas, seu labor, sua tarefa. O jogo que ele faz, a inteligência dele, porque não posso pensar no ator se ele não for muito inteligente, se não tiver pensamento próprio. Ele está jogando. Mas ele está jogando numa alta esfera espiritual [...]. (ANTUNES FILHO *apud* GUIMARÃES, 1998, p. 99).

Para ele, o ator deveria ser capaz de adentrar um espaço entre o sonho e a realidade, estando em constante desequilíbrio e com abertura interna para dar vazão à multiplicidade de sentimentos e sensações inerentes ao ser humano. Para chegar a esse estado, existe um apoio muito forte na filosofia e pensamento oriental. Segundo Lucas Sabatini:

Um dos livros fundamentais da bibliografia básica e obrigatória do CPT, *A Arte Cavalheiresca do Arqueiro Zen*, de Eugen Herrigel, é utilizado pelo mestre desde 1971, quando ensaia *Peer Gynt*, de Henrik Ibsen. É nessa época em que a literatura e filosofia oriental passam a ser tópicos nas discussões e práticas do CPT. Ainda hoje, esse é um dos principais livros a ser indicados aos alunos do CPTzinho. (SABATINI, 2020, p. 30).

Este livro, que relata a experiência do autor como discípulo de um mestre Zen, com quem aprendeu a atirar com arco, tem como premissa principal o alcance da perfeição pelo esvaziamento e abandono do intelecto. Antunes replica a mesma lição para o trabalho dos atores, que devem ser capazes de alcançar o *zen* para atingir um estado de poesia.

O “esvaziamento” do ator, ou seja, o “abandono” da racionalidade no ato criativo, [...], são requeridos como possibilidade de propiciar um estado poético que permita aos atores acessarem sua imaginação criadora e, desse modo, se libertarem de modelos e convenções teatrais para a realização de uma criação singular. (PAULA, 2014, p. 109-110).

Embora Antunes almejassem em sua criação um estado de consciência “limpa e vazia”, guiando-se pela sensibilidade e fruindo no instintivo, é errado pensar que orientava seus atores a abandonar completamente o pensamento lógico cartesiano. Para o diretor, eles deveriam transitar constantemente entre o imanente e o transcendente<sup>29</sup>, buscando uma interpretação

---

<sup>29</sup> O conceito de “*transcendência*” aqui aplicado é relacionado em grande parte aos estudos do filósofo alemão Immanuel Kant (1724-1804), um dos principais pensadores do Iluminismo.

calçada no “ser e não ser”, atravessados pelo caminho do meio<sup>30</sup> e tendo como um dos grandes símbolos de referência o *ying e yang*<sup>31</sup>. Desse modo, é oferecido ao ator um caminho que evidencia as dualidades existentes no universo: você não está lá e nem cá, você é e você não é e tudo está e acontece ao mesmo tempo. Nesta visão dialética do universo, onde a contradição de pensamentos e ideias levam a novas ideias, Antunes procurava destrinchar a complexidade e variações dos sentimentos humanos e evidenciá-los em cena para que assim o público pudesse enxergar a si próprios ao olhar seus espetáculos.

Pensando no conceito de “ser e não ser” proposto por Antunes, além da direta influência de Constantin Stanislavski, nomes como Diderot<sup>32</sup> e Brecht<sup>33</sup> foram fundamentais para o desenvolvimento de seu método por defenderem, cada um a seu modo e finalidade, um tipo de interpretação “distanciada”, em que o ator agiria e reagiria de forma consciente ao que faz em cena.

Porém, o seu conceito de afastamento pouco tem a ver com o de origem brechtiana, referindo-se não a um artifício provocado pela articulação de alguns elementos exteriores, que do ponto de vista de Brecht propiciava ao ator colocar-se em posição de crítico do personagem ou da situação em que este vivia, mas ao aprofundamento interno do ator, construindo um espaço entre ele e o personagem. E é nesse espaço que estão todos os elementos e seus instrumentos criativos para que o ator possa desenhar o personagem no seu próprio corpo. (MILARÉ, 2010, p. 33).

Sobre essas inspirações, Antunes pondera: “[...] só que eles eram cartesianos, eles não viveram este século e este século veio com a física moderna, a nova física, que deu uma abertura, que modificou a ciência, modifica tudo”<sup>34</sup>. Logo, Antunes propunha que um ator seja capaz de estar arquitetando e desenhando sua interpretação de forma consciente, ao mesmo tempo que está jogando em cena e sendo conduzido pela sensibilidade.

Por fim, outro conceito de suma importância no trabalho artístico de Antunes são os arquétipos, segundo a visão junguiana. Para ele, o ator deveria trabalhar sempre na esfera dos arquétipos e nunca dos estereótipos (embora estes pudessem ser usados como ponto de partida

<sup>30</sup> Importante princípio orientador da prática budista, onde o indivíduo encontra através dele o total equilíbrio e controle sobre seus impulsos e comportamentos.

<sup>31</sup> Ying e Yang. Conceitos do taoísmo que expõe a dualidade de tudo que existe no universo, descrevendo as duas forças fundamentais opostas e complementares inerentes a todas as coisas

<sup>32</sup> Denis Diderot (1713-1784). Filósofo, escritor e tradutor francês. Escreveu o livro “*Paradoxo sobre o Comediante*” em que defende, dentre outras coisas, um modelo de interpretação criado de forma racional e calculada. Para ele, o ator precisa desenhar de forma consciente a personagem e seu jogo em cena afim de atingir no público a sensação exata requerida.

<sup>33</sup> Bertold Brecht (1898-1956). Diretor de teatro e dramaturgo alemão. Representante principal do chamado *Teatro Épico*, um tipo de teatro com caráter crítico que favorece a atividade do espectador em cena. Devido ao “efeito de distanciamento” praticado por seus atores e a constante demonstração do jogo cênico, o público tem a chance de participar ativamente da construção do espetáculo, refletindo de forma política e racional aos temas retratados.

<sup>34</sup> RODA VIVA. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1sxZPwBMMQ>> Acesso em 16 set. 2023.

e depois “amaciados”, “limpados”). Segundo Jung<sup>35</sup>, o arquétipo “trata-se da manifestação da camada mais profunda do inconsciente, onde jazem adormecidas as imagens humanas universais e originárias” (JUNG, 1980, p. 59).

A partir de todo esse arcabouço de expressividades requerida por Antunes, fica claro o quanto o diretor se empenhou durante sua vida em criar um método flexível que propiciasse aos seus atores, figura de seu maior interesse, apropriarem-se de seus ideais. Apesar da enorme dificuldade de expressar os anseios artísticos do diretor em palavras, como já deve ter sido notado também nesta pesquisa, Antunes não mediu esforços em criar esquemas que possibilitassem seus atores a alcançar seus objetivos. Por tratar-se de uma concepção artística calcada principalmente na ampliação de sensibilidade, partindo de lugares subjetivos da experiência humana e também do atravessamento entre os campos “mental” e “emocional”, muito dos fundamentos do CPT são mais facilmente apreendidos de forma presencial, no jogo do olhar e no contato vivo entre os artistas. Para isto, se fez necessária também a vertente pedagógica do diretor, aliado a uma de suas grandes iniciativas que formou centenas de atores: o Curso de Introdução ao Método do Ator.

### 3.3. O Curso de Introdução ao Método do Ator (CPTzinho)

Conhecido pela classe teatral como CPTzinho (ou cepetezinho), o Curso de Introdução ao Método do Ator foi desenvolvido e criado pelo Centro de Pesquisa Teatral no final da década de 1980 em parceria com o SESC-SP, intencionando promover um espaço de laboratório e pesquisa que visasse a formação de novos atores e artistas. Com a crescente necessidade de Antunes em obter no seu elenco atores cuja expressividade julgasse coerente com o espetáculo em produção, o curso foi também aos poucos se tornando a principal porta de entrada para atores que desejassem trabalhar com o diretor, embora sua aprovação no mesmo não garantisse este acontecimento.

O curso, que teve até então sua última edição em 2019, devido ao falecimento do diretor no mesmo ano, contava com um processo de seleção que ocorria basicamente em três fases: envio de currículo e foto por parte dos interessados; entrevistas dos candidatos com os coordenadores do curso e por último apresentação de até duas cenas curtas para o diretor Antunes Filho. Eram selecionados geralmente vinte alunos dentre centenas de inscritos, alguns

---

<sup>35</sup> Carl Gustav Jung (1875-1971). Psiquiatra suíço responsável por fundar a psicologia analítica, que explora a importância da *psique* individual e sua busca pela totalidade. Jung ajudou a popularizar termos comuns da psicologia, como “arquétipo”, o significado de “ego” e a existência de um “inconsciente coletivo”.

fora do Brasil, e a duração do mesmo variava entre quatro a cinco meses com seis encontros por semana, onde a cada dia era ministrada uma aula, sempre focadas no desenvolvimento do aparato técnico e sensível do ator.

Apesar de consistente, a grade de aulas e também seus respectivos professores sofreram algumas alterações durante os anos conforme necessidades foram surgindo, porém, levando em conta o ano de 2015 em que pude participar do curso, o programa de aulas dava-se da seguinte maneira: às segundas-feiras eram ministradas aulas de corpo pelo professor Felipe Hofstatter<sup>36</sup>; às terças-feiras aulas de expressividade vocal com o ator Marcos de Andrade<sup>37</sup>; às quartas eram apresentadas ao Emerson Danesi e a todos os outros professores as cenas de *prêt-à-porter*<sup>38</sup> criadas pelos alunos; às quintas aulas teóricas sobre retórica, filosofia e dramaturgia ministradas por Vanessa Bruno<sup>39</sup>; às sextas-feiras acontecia a exibição de filmes e documentários e, aos sábados, se tivesse sorte, o aluno apresentava suas cenas ao próprio Antunes. Sobre esta última informação, é sabido que em algumas edições do CPTzinho Antunes assistia a quase todas as cenas criadas pelos alunos, o que não ocorreu em 2015 pois o mesmo encontrava-se ensaiando seu espetáculo *Blanche*<sup>40</sup>.

A proposta do curso tinha como direcionamento principal abarcar todos os conceitos e fundamentos filosófico-artísticos de Antunes, utilizando-se de experiências e pesquisas antigas do diretor nas montagens de suas peças, culminando no que viria a ser conhecido como o “método do ator” do CPT. Sobre seu método e em suas próprias palavras em entrevista para o documentário *O Teatro Segundo Antunes Filho (2002)*, Antunes diz que:

É muito difícil falar do método porque é uma coisa ampla e complexa. Eu não fiz o método porque eu quis inovar ou porque eu quero fazer um método. Eu precisei constituir na prática uma série de coisas, de exercícios que, como resultado, a gente poderia tentar fazer uma certa metodologia a respeito. É muito difícil a gente poder se adentrar nesse terreno e de uma maneira muito sucinta explicar.<sup>41</sup>

<sup>36</sup> Felipe Andrade Hofstatter (1983). Ator e produtor formado pela Escola de Atores Wolf Maya. No CPT foi assistente de direção de Antunes e atuou nas peças Policarpo Quaresma (2010), Toda Nudez Será Castigada (2012), Nossa Cidade (2013) e Blanche (2016). Foi aluno do CPTzinho na edição 2010-2011.

<sup>37</sup> Marcos de Andrade (1979). Ator e diretor. Bacharel em Artes Cênicas pela Unicamp. Integrou o CPT a partir do ano 2005, onde atuou nos espetáculos A Pedra do Reino (2006), Senhora dos Afogados (2008), Prêt-à-Porter 9 (2008), A Falecida Vapt-Vupt (2009), Lamartine Babo (2009), Policarpo Quaresma (2010), Prêt-à-Porter 10 (2011), Toda Nudez Será Castigada (2012) e Blanche (2016).

<sup>38</sup> Prêt-À-Porter. Exercício e formato cênico criado por Antunes Filho, geralmente desenvolvido por dois atores. Falaremos mais sobre o assunto no capítulo 4 desta pesquisa.

<sup>39</sup> Vanessa Bruno (1980). Atriz, diretora e professora de teatro. Bacharel em Cinema pela FAAP e Mestre em Artes Cênicas pela USP. No CPT, atuou nos espetáculos A Pedra do Reino (2006) e no Prêt-à-Porter 9 (2008). Foi também aluna do CPTzinho na edição 2003-2004.

<sup>40</sup> *Blanche*. Adaptação do drama *Um Bonde Chamado Desejo* (1947) de Tennessee Williams dirigida por Antunes Filho. Estreou em 23 de março de 2016 no Espaço CPT do Sesc Consolação, em São Paulo.

<sup>41</sup> CLARO, Amílcar M. **O Teatro Segundo Antunes Filho: O método**. 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wXMwNoB5dHo>>. Acesso em: 08 jun. 2023.

Ainda sobre o método, Sebastião Milaré reitera:

O método propõe que primeiro se transforme o ator, o ser humano, para que depois a transformação se manifeste em cena, gerando novas formas estéticas. Arte e vida estão imbricadas. Não são a mesma coisa, mas se espelham e se condicionam mutuamente. Só depois de compreender a ideologia, que inclui uma concepção não cartesiana da realidade, o ator poderá praticar exercícios com alguma possibilidade de êxito. (MILARÉ, 2010, op. cit., p. 25).

Não é de se espantar que, pela força do nome de Antunes, o reconhecimento do seu trabalho, sua fama de diretor rígido e claro, pelo longo e concorrido processo de seleção do curso, adentrar àquele espaço junto a outros dezenove selecionados tenha sido uma das experiências mais arrebatadoras e norteadoras da minha vida como artista. Assim que coloquei meus pés no espaço do CPT em 2015, aos 21 anos de idade, uma cachoeira de sensações caiu sobre mim logo no primeiro dia. Acredito que pela seriedade com que Antunes sempre levou seu trabalho durante sua vida e também pelo valor cultural inestimável de sua obra, a primeira coisa necessária era compreender a grandeza daquela oportunidade e o respeito que deveríamos ter ali. Chegar atrasado era incogitável e se alguém esquecesse de limpar os pés no tapete para entrar, por exemplo, poderia ir embora e não voltar mais naquele dia. Lembro-me que a pressão foi grande, contudo, o aprendizado maior ainda, o que evidencia a força pedagógica do curso. Ter acesso àquele mundo vasto de informações, àquela lista imensa de livros e filmes que deveríamos ler e assistir e também as regras e prazos que deveríamos cumprir me assustou um pouco no início, mas era absolutamente tudo o que eu precisava: estava construindo e firmando o que eu sempre almejei ser em minha vida.

Vanessa Bruno, professora e figura fundamental na minha formação como artista, reflete um pouco sobre as turmas do CPTzinho em entrevista para Sabatini: “Eu adoro as turmas do CPTzinho porque o CPT tem uma característica que quem tá, tá. Então, não tem uma turma que é uma galera desencanada, não existe turma desencanada no CPTzinho” (SABATINI, 2020, p. 94). Marcos de Andrade, professor de técnica vocal da minha edição, reforça:

Eu nunca vi um curso, um lugar em que tivesse uma gente tão atormentada e tão comprometida, tão desesperadamente comprometida. As pessoas ficam sem chão, fora de si, as certezas são desmontadas todas. [...] É um momento de abertura para o novo que eu vi em absolutamente em todas as turmas que eu acompanhei, que eu dei aula e as que eu acompanhei de fora. [...] O CPTzinho sempre foi uma abertura para o novo e um impulso para um querer, para uma ambição artística e espiritual maior. (ANDRADE apud SABATINI, 2020, p. 94-95).

Como visto, esta força e seriedade que existe no CPT vai de encontro também com uma proposta pedagógica de formação do cidadão, além do artista. Segundo Lucas Sabatini, “desde

a fundação do CPT, Antunes Filho, apesar de não ter tido uma formação acadêmica, assumiu um papel de pedagogo deveras preocupado em educar e formar artistas” (SABATINI, 2020, p. 36). Neste sentido, apesar de ter uma espinha dorsal bem construída, é importante frisar que muito dos exercícios e ensinamentos passados no curso variavam de acordo com o que era observado das necessidades de cada turma, possibilitando assim um espaço em que reflexão e prática andam em constante evolução. Sobre esse caráter de “curso em movimento”, Emerson Danesi em entrevista para Erick Gallani<sup>42</sup> em sua monografia, diz:

A cada nova turma que ia se formando do CPTzinho, porque cada turma se configurava de uma maneira, e isso ia mexendo já com todo o processo, com toda a compreensão daquele processo e tudo aquilo que estava faltando pra gente conseguir preencher e puxar essa galera, é entender que muita coisa a gente não sabia responder também, era uma percepção muito clara, que tinha coisa que a gente não sabia ainda, né? É, então a gente estava meio aprendendo junto mesmo assim, mesmo né? (GALLANI, 2022, p. 39).

Sobre “as certezas desmontadas” comentada por Marcos de Andrade, fica evidente que o curso do CPTzinho e o método de Antunes é a priori um movimento de limpeza para quem resolve se aventurar em seu processo. Lembro-me que cheguei no curso de uma certa forma seguro e confortável com meu trabalho em cena, à partir de experiências anteriores, o que prontamente foi derrubado logo na primeira vez que apresentei algo pros professores. Hoje percebo que todas as aulas e os exercícios tinham uma trajetória implícita: desconstrução, reflexão e por último reconstrução. Processo este ainda ocorrendo, visto que o ator carece eternamente de treinamento contínuo, o que também é salientado no curso.

Quanto aos exercícios do método ali aplicados e suas especificidades, não irei aqui desenvolvê-los por já existirem outras pesquisas sobre o assunto (dispostas no capítulo *referências* desta pesquisa) e também por não ser o foco principal deste trabalho. De qualquer forma, o conteúdo e missão principal do curso do CPTzinho é possibilitar ao aluno tornar-se consciente e dono de sua arte, limpando vícios físicos através da aula de corpo, realocando a expressão vocal do aluno para a ressonância ao invés da projeção, desenvolvendo e apurando novas sensibilidades e referências através das leituras e filmes sugeridos, onde ao final, tudo isso era “posto à prova” nas cenas de Prêt-À-Porter, criação máxima de Antunes Filho e, segundo o próprio, sua maior contribuição para o teatro.

---

<sup>42</sup> Erick Gallani (1978). Ator, diretor e professor de teatro. No CPT, foi assistente de Antunes Filho e atuou nas peças *A Pedra do Reino* (2006), *Senhora dos Afogados* (2008), *A Falecida Vapt-Vupt* (2009) e *Policarpo Quaresma* (2010).

#### 4 O PRÊT-À-PORTER E O FALSO NATURALISMO

Se o espetáculo *Macunaíma* é considerado a primeira reviravolta na carreira de Antunes e marca sua ascensão aos palcos, podemos dizer que sua segunda grande virada tenha sido a criação do prêt-à-porter e suas cenas de *falso naturalismo*, cujo conceito marcou sua trajetória como diretor e formador (GREVE, 2017). Antes de entrarmos nas especificidades do projeto em si, faz-se necessário contar um pouco do contexto em que o mesmo foi criado.

Em 1996, Antunes, após ver ocorrer a saída de seu grupo de atores que o acompanhava há mais de dez anos, entre eles Luis Melo<sup>43</sup>, “o ator em que Antunes apostava para chegar a uma definição do método”<sup>44</sup>, o diretor decidiu recomeçar do zero, dispensando o restante de seu elenco e partindo para um novo espetáculo, trabalhando com jovens advindos do curso do CPTzinho. Antunes realiza então a montagem de *Drácula e Outros Vampiros* (1996), que segundo Sabrina Greve, foi “um espetáculo marcado mais por peripécias de encenação do que pela atuação dos atores” (GREVE, 2017, p. 92). Este espetáculo, que posteriormente tornou-se uma insatisfação para Antunes justamente devido ao grande destaque dado aos figurinos, adereços e toda produção grandiosa envolvida, foi o grande estopim para o diretor pensar em um projeto que colocasse o ator no lugar em que ele realmente gostaria: no pedestal cênico e como figura mestre do palco, e não mais escondido atrás de pirotecnias e cenários pomposos. Emerson Danesi relata em uma entrevista a Morpanini que:

[...] quando estava terminando essa temporada do drácula ele começou a questionar o trabalho achando que ele estava colocando o ator no mesmo peso e medida de cenário, figurinos, iluminação, da música e cadê o intérprete? Cadê a aventura humana? A história mesmo do homem ali que era o que importava e sempre importou pro Antunes no teatro. (MORPANINI, 2016, p. 59).

Ainda sobre os anseios de Antunes, Danesi reforça:

[...] a frase que ele disse e que norteou esse trabalho foi, “o Homem está com saudades do Homem, o ser humano está com saudades do ser humano”, vamos resgatar. Vamos resgatar as pequenas histórias da vida, as relações de família, entre amigos, entre amores, enfim, vamos vasculhar o que o Homem está fazendo nesse mundo descartável, nesse mundo consumista, nesse mundo só de compras e de ter objetos e de ter e de ter e de ter. E cadê a essência desse ser? Então foi um pouco esses os questionamentos que foram norteando essa aparição do prêt-à-porter [...]. (MORPANINI, 2016, p. 60).

---

<sup>43</sup> Luis Melo (1957). Ator e encenador brasileiro. Integrou o CPT por mais de dez anos, onde atuou nos espetáculos *Macunaíma* (1978), *A Hora e a Vez de Augusto Matraga* (1986), *Xica da Silva* (1988), *Paraíso Zona Norte* (1989), *Nova Velha Estória* (1991), *Macbeth - Trono de Sangue* (1992) e *Gilgamesh* (1995).

<sup>44</sup> GREVE, 2017 apud MILARÉ, 2010, p. 353.

Então, ao final da temporada desta montagem, Antunes selecionou alguns atores do espetáculo e outros jovens oriundos do curso do CPT, onde começou a iniciar de fato a sistematização e formatação do seu método, trabalhando durante dois anos na formação desses atores sem encenar nenhum espetáculo.

O núcleo de interpretação, nesse período, deixou de atuar sobre projetos visando à encenação de obras e iniciou uma fase de experimentação diária das técnicas e dos procedimentos criativos. Os exercícios que fazem parte do dia a dia do grupo não eram praticados com vistas a um trabalho específico, mas com o propósito de reflexão crítica, para viabilizar a equação deles e estabelecer um sistema, repensando as técnicas já elaboradas, de modo a constituir um método para o ator. [...] Em tal ambiente de reflexão sobre o já feito e a consequente equação do procedimento, nasceu o prêt-à-porter, como elemento aglutinador de técnicas. (MILARÉ, 2010, op. cit., p. 367-368).

Com o constante desenvolvimento de seu método de atuação junto a atores novatos, o que facilitou a instauração do mesmo por tratar-se de pessoas cujo corpo e voz ainda estavam tecnicamente “crus”, Antunes pode legitimar uma nova pesquisa, onde passou a apresentar informalmente alguns exercícios de naturalismo para o público e ao final fazer apontamentos e críticas sobre as cenas construídas. Estas apresentações foram contornando o que viria a ser o PP (prêt-à-porter) futuramente, transformando-o de seu caráter de exercício para também forma de espetáculo, esta última que contou com a realização de dez bem sucedidas edições entre 1998 e 2011<sup>45</sup> e, mais recentemente, em 2022, com a realização do projeto *Prêt-à-Porter Novos Experimentos*<sup>46</sup>. Conforme manifesto “**ser e não ser, eis a solução**” (em anexo) distribuído em todas as edições, “o prêt-à-porter é um não espetáculo que é espetáculo. Uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência. É e não é – é apenas uma probabilidade de ser não sendo. O prêt-à-porter é uma virtualidade” (ANTUNES FILHO, 1998, SESC-SP).

Como dito, o Prêt-à-Porter (do francês “*pronto para vestir*”) é antes de tudo um exercício cênico onde os atores podem aplicar criativamente todo o aprendizado adquirido durante a formação no CPT. A estrutura consiste basicamente em criar uma cena a partir do zero, onde os atores, geralmente em duplas e raramente em trios, devem criar a própria dramaturgia da cena, dirigi-las e, é claro, atuar. Cabe a Antunes e aos professores apenas sugerir ideias e novas possibilidades para o aperfeiçoamento das criações e interpretações, sem interferir diretamente na obra. Ao pedir que o ator comande todas as etapas de concepção e idealização de sua cena, a experiência promove e incentiva a autonomia do ator-artista, onde o

<sup>45</sup> O projeto foi batizado de *Prêt-à-Porter I, II, III* e assim sucessivamente até 2011, sua décima edição.

<sup>46</sup> Esta edição contou com apresentações de alunos formados no CPTzinho de 2019, ano em que Antunes faleceu enquanto orientava as cenas de seu novo prêt-à-porter. Após a morte do diretor e também devido à pandemia de COVID-19, o espetáculo estreou apenas em 1 de junho de 2022 para uma temporada de 14 apresentações.

mesmo torna-se “dono” de sua arte e age de forma consciente diante de todas as esferas criativas, incluindo aí a produção, onde o mesmo deve articular a sonoplastia, o figurino e o cenário (este geralmente muito simples, contendo apenas objetos essenciais para a história). Geralmente, as cenas têm entre 15 a 20 minutos de duração, e pretende-se um tipo de interpretação nomeado por Antunes como *falso naturalismo*. Sobre o PP, Antunes nos diz:

São coisas simples, pensadas, imaginadas, ensaiadas, escritas, tudo feito pelos próprios atores. Por que isso? [...] Eu quero que o próprio ator tenha a capacidade e o discernimento de saber apresentar as coisas por si. [...] E só assim posso ter atores com base cultural e base moral para fazer espetáculos. O ator deve estar no mesmo nível do diretor, e nunca sujeito ao diretor. [...] Qualquer espetáculo que se fizer sem a base do ator autônomo, é o espetáculo do diretor e vai ser sempre designer. O ator, desse jeito, vai ser sempre um objeto de cena, um objeto de contrarregra. (ANTUNES FILHO, 1998 apud PAULA, 2014, p. 91-92).

Quanto à dramaturgia e às histórias contadas em cena, elas podem ser múltiplas e partem principalmente da vivência dos atores. Através da sensibilidade, com o corpo em relaxamento, guiados pela respiração e na maioria das vezes com um tema previamente acordado, criam-se as narrativas geralmente a partir de improvisações (e não escrevendo algo previamente), com o intuito de compor uma história e ações/reações das personagens mais próximas possíveis da vida real. No entanto, as narrativas também podiam surgir através de outros disparadores, como “referências visuais (vídeo, esculturas, pinturas) ou textuais (livros, jornais, revistas)” (SABATINI, 2020, p. 76), desde que sua forma final apresentasse uma trajetória coerente com o “fluxo da vida”. Milaré reforça esta característica de particularidade presente nas cenas:

Nele (prêt-à-porter), os autores são os atores e a dramaturgia se constrói nos elementos da imaginação de cada um dos intérpretes e da relação de um com o outro. Se um dos intérpretes muda, mudará a dramaturgia e, ainda que se continue trabalhando o mesmo tema, a história fatalmente será outra. A escritura se faz em cena e não sobre o papel. (MILARÉ, 2010, p. 346).

Outro ponto importante a se pensar no conceito de dramaturgia é que ele não se refere aqui apenas ao texto “falado”, mas também a uma dramaturgia das ações físicas que por si só já contam uma história. Muitas vezes um silêncio preenchido pode ser considerado dramaturgia, pois o mesmo oferece ao espectador uma contextualização palpável para o entendimento e percepção da história apresentada, assim como um levantar de mão, um meio sorriso no canto da boca, um olhar, a direção e velocidade dos passos, e outras incontáveis ações que expressam antes de tudo um elemento da narrativa. Como observado no artigo “A dramaturgia do ator e

*o processo de composição cênica*” (2010) de Andréa Stelzer<sup>47</sup>, “para Eugênio Barba, a dramaturgia não está somente relacionada a uma narrativa literária, mas existe também uma dramaturgia orgânica ou dinâmica que orchestra os ritmos e dinamismos que afetam o espectador a nível nervoso, sensorial e sensual” (STELZER, 2010, p. 02). Sobre o conceito de dramaturgia do ator, podemos aproximá-lo também do método de montagem aplicado e realizado no cinema. Falaremos mais sobre isso no capítulo 5 desta pesquisa.

Voltando ao *falso naturalismo*, forma de interpretação almejada no Prêt-à-Porter, este consiste em um tipo de interpretação “minimalista”, onde é pedido ao elenco que joguem em cena de forma orgânica e num tom próximo à vida real, porém, agindo sempre conscientemente e buscando desenhar no corpo as emoções e sensações da personagem com precisão, criando no público apenas uma ilusão da realidade e da vida cotidiana. Quanto a esse conceito, Milaré afirma:

Falso porque nele o ator se apoia na sensibilidade da emoção e não na própria emoção, como acontece na técnica naturalista tradicional. E falso naturalismo também porque na verdade é realismo, uma vez que foi elaborado por meio de sínteses. O próprio caminho o determina: para chegar ao falso naturalismo o ator deve recorrer a procedimentos que o distanciem dos estereótipos e lhe propiciem fingir a expressão do personagem no plano metafísico. (MILARÉ, 2010, p. 340-341).

A partir da interpretação requerida, o prêt-à-porter ao mesmo tempo torna o ator poroso e apto para aventurar-se em diversas esferas da atuação, não se limitando apenas ao naturalismo. É uma ponte que pode levar a muitos “modos de se atuar” devido à consciência psico-física adquirida no processo, onde o ator decide como e quando irá movimentar-se, respirar, falar ou apenas ficar em silêncio. Para Emerson Danesi:

[...] não tem ninguém que não passe pelo processo do prêt-à-porter e não saia de alguma maneira tocado, transformado ou pelo menos com questões pra levar adiante, porque depois tem a tendência do artista, você não precisa viver a vida inteira fazendo prêt-à-porter, não é isso entende, é o que que aquilo despertou dentro de você como criador. (DANESI apud MORPANINI, 2016, p. 68).

Como notado, não fica difícil entender o porquê da escolha do prêt-à-porter como objeto desta pesquisa, visto que seu tipo de interpretação se aproxima com vigor do formato cinematográfico (ao menos as películas em que a atuação de caráter realista/naturalista impera), onde a profundidade do olhar, a limpeza dos gestos e o silêncio preenchido de emoções constituem plano primário em ambas linguagens. A proximidade dos atores com o público existente no prêt-à-porter também faz com que não precisem projetar a voz e utilizar gestos

---

<sup>47</sup> Andréa Stelzer. Professora, pesquisadora e encenadora teatral. Doutora e mestre em teatro pela UNIRIO. É Autora dos livros “A escritura corporal do ator contemporâneo” (2010) e “A dramaturgia do ator e a poética do real: o teatro documentário no Amok Teatro e no Théâtre du Soleil” (2011).

amplos para se expressarem, criando assim uma relação de intimidade entre palco e plateia, muito similar ao que vemos também no cinema: o ator sendo captado e despido inteiramente pela câmera. Desta forma, a essência do *prêt-à-porter* é traduzida na frase “a vida olhada pelo buraco da fechadura”, muito ouvida no CPT e que consiste ao meu ver na virtude do formato.

Buscando trazer a síntese humana em suas histórias, os conflitos das personagens do *prêt-à-porter* são geralmente dados por detrás do texto, onde importa mais o ‘não dito’ do que o dito, como uma respiração exalada em uma frase que se torna mais valiosa que a frase em si, em que esta serve muitas vezes apenas como um pretexto para outras inimagináveis sensações. São cenas que remetem à vida que nos passa cotidianamente e ligeiramente, daquilo que olhamos de “forma secreta”, quase que assistindo em segredo. Situações que nos atravessam todos os dias e que por mais simples que sejam, nos tocam de forma intensa. Nesse sentido, um trecho de texto do livro “*O Deus das pequenas coisas*” (1997) da escritora Arundathi Roy<sup>48</sup> que nos foi fornecido pelos professores logo no início do CPTzinho remete bem a substância do *prêt-à-porter*:

Não importava que a história já tivesse começado, porque o Kathakali descobriu há muito que o segredo das grandes histórias é que elas não tem segredos. As grandes histórias são aquelas que você ouviu e quer ouvir de novo. [...] Elas são tão familiares como a casa em que se vive. Ou como o cheiro da pele do amante. Você sabe como elas terminam, mas mesmo assim você escuta como se não soubesse. (ROY, 1997).

Mais uma vez aproximando com o cinema, esta perspectiva da “vida assistida pelo buraco da fechadura” ganha sua força, trazendo situações cotidianas que já contêm em si grande impacto cênico e desenhos dramaturgicos, assim como podemos notar em diversas obras cinematográficas indicadas por Antunes. Na dissertação de Sabrina Greve em um comentário feito a partir da pesquisa de André Bazin<sup>49</sup> (2014), esta relação com o cinema fica evidente:

“Foi Cocteau quem disse que o cinema era uma acontecimento visto pelo buraco da fechadura. Da fechadura fica a impressão de uma invasão de domicílio, a quase obscenidade do ‘ver’. Esta impressão de “invasão de domicílio” no cinema, sobretudo na linguagem ilusionista, obriga os atores a não demonstrarem que estão interpretando, sendo “quase inevitável que o ator desapareça na personagem, ou vice-versa, a personagem desapareça no ator.” (GREVE, 2017 apud BAZIN, 2014, p. 171).

A partir do jogo de contradições estabelecidos em cena, assistimos as personagens e vemos antes de tudo nós mesmos, como uma espécie de espelho da humanidade. E assim, o cinema se constitui como elemento primordial neste tipo de criação cênica.

<sup>48</sup> Suzanna Arundathi Roy (1961). Escritora indiana. Foi a primeira pessoa da Índia a vencer o prêmio literário Man Booker Prize pela seu primeiro livro “*O Deus das pequenas coisas*” (1997).

<sup>49</sup> André Bazin (1918-1958). Francês, foi um influente escritor, crítico e teórico de cinema.

## 5 A INFLUÊNCIA DO CINEMA NO TRABALHO DO ATOR E ATRIZ NAS CENAS DE PRÊT-À-PORTER

Como apresentado, o cinema e principalmente os filmes de ficção constituem elemento fundamental na criação e desenvolvimento das cenas de Prêt-à-Porter, oferecendo repertórios de interpretação, aprofundamento da técnica dramatúrgica e formação estética. Além desses três pilares, um quarto conceito percebido é o processo de montagem evidenciado nas produções filmicas e que pode ser transportado para o trabalho do ator nos palcos como suporte da narrativa. Desse modo, a partir deste capítulo escrevo de forma mais pessoal e de acordo com minha experiência no curso, onde essas quatro perspectivas serão destrinchadas com o intuito de contribuir com novas possibilidades de procedimentos a artistas interessados no campo da atuação teatral.

Como já descrito anteriormente, na grade de aulas do CPTzinho, um dos dias da semana é destinado à exibição de obras cinematográficas aos alunos, onde ao final geralmente ocorriam debates para discutir sensações e reverberações provocadas. Com grande importância da perspectiva pedagógica, os filmes representam um papel fundamental no processo de construção do imaginário e consciência psico-física dos atores e atrizes, trazendo referências visuais que buscam inseri-los num “novo modo de fazer arte” e oferecem incontáveis repertórios interpretativos. Eram exibidos além de filmes de ficção, peças filmadas e também documentários que, além de ampliar a visão de mundo e sensibilidade dos participantes, fomentavam o debate sobre arte, ser humano e sociedade. Ao mesmo tempo, um dos grandes anseios era possivelmente enveredar os alunos na concepção de um “diferente espaço-tempo” em suas criações artísticas, uma proposta nítida do CPT e seu teatro denominado metafísico.

Além da exibição de filmes durante as aulas, os alunos do curso podiam contar com uma variada videoteca localizada no próprio espaço do CPT no Sesc Consolação, onde Antunes reuniu durante sua vida aproximadamente 6 mil títulos<sup>50</sup>, muitos raros e de difícil acesso. Para se ter uma noção da vastidão de obras e cuidado com que o diretor tinha com as mesmas, enquanto a maior parte ficava em uma sala devidamente climatizada, apenas uma pequena fração podia ser emprestada aos alunos, sendo esta lista móvel e sofrendo alterações periódicas de acordo com as cenas que estavam sendo desenvolvidas pelos atores. Sobre a cinemateca do CPT, Milaré diz:

---

<sup>50</sup> Contagem realizada em maio de 2019. A informação foi obtida na monografia de Erick Gallani (2022), onde o mesmo faz um relação geral das obras encontradas no acervo do CPT.

Faz parte do programa didático do CPT o estudo do trabalho criativo de grandes intérpretes do cinema. O ator-aluno tem acesso à videoteca, [...] e pode solicitar determinada obra para estudo. Vê o filme várias vezes, observando o trabalho dos atores ou de determinado ator ou atriz. Desse modo, vai treinando seus olhos para as nuances interpretativas e para os problemas, apurando sua capacidade crítica no que diz respeito à arte do intérprete – o que favorece também o exercício da autocrítica – e, o mais importante, analisando os meios empregados por esses comediantes na solução de problemas e desafios colocados pelos personagens. (MILARÉ, 2010, p. 256-257).

Quanto à divisão entre ficção, peças filmadas e documentários, Gallani (2022) nos informa que entre os documentários é possível encontrá-los divididos sobre temas, como História, Biografia, Teatro, Dança, Artes Plásticas, Música. Além disso, existem também obras sobre Física Quântica, Retórica, Mitologia, etc., evidenciando a amplitude de objetos estudados no CPT e sua ambição de capacitar o ator a um trabalho de referências múltiplas. Dentre esses, destaco aqui “*O Poder do Mito*”, de Joseph Campbell<sup>51</sup>, obra fundamental na trajetória do CPT. Já sobre os espetáculos filmados, o acervo contém peças teatrais e espetáculos de dança de várias partes do globo, como encenações de Tadeusz Kantor<sup>52</sup> e Kazuo Ohno<sup>53</sup>, artistas bastante mencionados no CPT, e também obras de autores clássicos como Shakespeare<sup>54</sup>, Sófocles<sup>55</sup>, etc., com o intuito de apresentar também aos alunos um material pelo ponto de vista do autor e não somente do diretor/intérprete. Além disso, o espaço conta com filmagens das encenações de Antunes e seus trabalhos de teleteatro realizados na TV Cultura. Sobre a função das peças filmadas em comparação ao cinema numa perspectiva pedagógica, Gallani salienta:

[...] é perceptível a importância das peças de Teatro filmadas como constituinte referencial para a educação de atores. A diferenciação da interpretação, bem como o fato de poder observar o corpo dos intérpretes, de modo que não sejam enquadrados por um plano – tal como o é no Cinema – fazem com que a recepção e a percepção da atuação se tornem, obrigatoriamente, diferentes. Para além disso, a recepção de uma outra estética possível é o que, com efeito, permite que atores se abram para a compreensão do processo e da metodologia no âmbito do CPT. (GALLANI, 2022, p. 33).

<sup>51</sup> Joseph John Campbell (1904-1987). Mitologista, escritor, conferencista e professor universitário norte-americano, famoso por seus estudos de mitologia e religião comparada.

<sup>52</sup> Tadeusz Kantor (1915-1990). Multiartista polonês. Foi encenador, criador de happenings, escritor, pintor, cenógrafo, teórico de arte e ator. Conhecido principalmente pelo seu manifesto do Teatro da Morte (1975).

<sup>53</sup> Kazuo Ohno (1906-2010). Dançarino e coreógrafo japonês. Considerado um mestre do Butô, dança de vanguarda japonesa.

<sup>54</sup> William Shakespeare (1564-1616). Poeta, dramaturgo e ator inglês. Escreveu as peças Romeu e Julieta (1592), Hamlet (1599), Rei Lear (1605), Macbeth (1606), dentre outros grandes clássicos do teatro.

<sup>55</sup> Sófocles (497-496 a.C – 406-405 a.C). Nascido na Grécia, foi um dos mais importantes dramaturgos de tragédia grega da história, dentre aqueles cujo trabalho sobreviveu aos anos. De suas obras completas encontradas, as mais notáveis são Édipo Rei (aprox. 427 a.C) e Antígona (aprox. 442 a.C). Esta última foi encenada por Antunes em 2005.

Por fim e representando a maior parte de títulos disponíveis no acervo do CPT, temos os filmes de ficção, estes que especificamente trataremos nesta pesquisa e são de fato as obras mais influentes no processo criativo-artístico das cenas de *prêt-à-porter*. Ainda segundo Gallani (2022), a extensa lista passa por grande parte da História do Cinema, sendo a maioria filmados em Hollywood ou pertencente ao cinema Europeu e Oriental. Dos títulos e diante da enorme diversidade contida no acervo, podemos citar grandes nomes do cinema mudo como Charles Chaplin e Carl Dreyer, além de diretores expressionistas como F. W. Murnau e Fritz Lang, com filmes que serviram de base para buscar um aprimoramento da construção física dos atores devido ao não uso da voz e à maior necessidade de expressão corporal/facial.

Em relação aos filmes expressionistas por exemplo, os mesmos deram origem ao exercício “*expressionismo*” desenvolvido por Antunes e aplicado aos seus atores nos processos de suas montagens e também no CPTzinho, assim como ocorreu em 2015, ano da edição da qual participei. O exercício consiste em pedir ao ator que pesquise movimentos que se oponham completamente ao naturalismo, buscando um certo “exagero” para comunicar suas subjetividades ao mesmo tempo em que se guia pela verdade e organicidade de sua emoção. Para isso, conta-se com o apoio de uma trilha sonora que remete ao universo proposto, como “timbres metálicos, sons atonais e melodias fúnebres” (SABATINI, 2020, p. 48), deixando-se levar sobretudo pelas imagens e estética do cinema expressionista alemão.

Voltando aos filmes reunidos na cinemateca, podemos citar também a existência de obras das décadas 30 e 40 que serviam de modelos e pilares para a construção dramatúrgica nas cenas de *prêt-à-porter*, como por exemplos filmes dos cineastas John Ford, Fritjof Capra e Orson Welles e também filmes com Greta Garbo<sup>56</sup>, atriz por quem Antunes tinha grande admiração. Já nos anos 50, “período em que alguns atores começaram a colocar em prática o método de Stanislavski assimilado e divulgado pelo Actors Studio” (GALLANI, 2022, p. 35) - fato aqui já mencionado e momento de grande referência para o falso naturalismo proposto por Antunes – podemos observar nomes como James Dean<sup>57</sup> e Marlon Brando<sup>58</sup>, referências marcantes do CPT e muito exemplificados também nas práticas corporais do curso devido a suas atuações viscerais e realistas, como a referência recorrente ao “andar de James Dean”.

---

<sup>56</sup> Greta Garbo (1905-1990). Sueca naturalizada norte-americana, foi uma das maiores atrizes da Era de Ouro de Hollywood. Atuou nos filmes O Beijo (1929), Grande Hotel (1932), Rainha Cristina (1933), dentre outros.

<sup>57</sup> James Byron Dean (1931-1955). Ator norte-americano, estudou no Actors Studio e atuou em apenas três filmes devido sua morte precoce: Vidas Amargas (1955), Juventude Transviada (1955) e Assim Caminha a Humanidade (1956), sendo este segundo o seu trabalho mais famoso no cinema.

<sup>58</sup> Marlon Brando (1924-2004). Ator e diretor de cinema, atuou em grandes sucessos do cinema como Uma Rua Chamada Desejo (1951), Sindicato dos Ladrões (1954), O Poderoso Chefão (1972), Último Tango em Paris (1972), dentre outros. Foi também aluno e uma das principais referências do Actors Studio.

Nesta, nos era orientado que andássemos em cena de uma forma fluida e leve, com uma trajetória controlada pela respiração, aludindo ao andar do ator norte-americano em seus filmes. Esta orientação era mais indicada no exercício “*trenzinho*”, que compreende basicamente andar de uma extremidade a outra da sala de ensaio, controlando e calculando sua respiração (inspiração e expiração) nas quatro etapas do trajeto: partida, aceleração, desaceleração e chegada.

Além disso, destaco aqui também a realização do exercício “*blues*”, prática que consiste resumidamente em reproduzir gestos cotidianos que também reforçam o aprendizado do realismo. Embora a orientação seja que o ator direcione seu olhar para referências da vida cotidiana real e eu não tenha encontrado nenhuma informação sobre a interferência do cinema na proposição deste exercício, particularmente as imagens que imperavam em minha mente ao realizar a prática vinham quase todas de filmes que tinha assistido, o que de uma certa forma confirma a comunicação direta com o cinema no método proposto por Antunes e a força da linguagem na formação de seus atores, mesmo que inconscientemente.

Como percebido, a lista de filmes referenciados no CPT é ampla e não daríamos conta de colocar aqui todas as obras e cineastas disponíveis no acervo, mas nomes como Ingmar Bergman, Federico Fellini, Andrei Tarkovski, Akira Kurosawa e também os contemporâneos Aleksandr Sokurov, Win Wenders, Tsai Ming Liang e Bruno Dumont são figuras marcantes na trajetória do curso e contribuíram fortemente para o método desenhado por Antunes. Apesar de menor quantidade, a lista também contempla filmes latino-americanos e obras do cinema nacional, onde todos os títulos buscavam evidenciar aspectos técnicos, estéticos e também morais/espirituais, a fim de fornecer um panorama geral de possibilidades artísticas visando a formação dos intérpretes e também a redimensão de seus campos de percepção.

Quanto esses campos e ao pensarmos no “teatro metafísico” proposto por Antunes, temos o cinema como um dos principais veículos para o alcance dessa ideia, a princípio muito abstrata. Para maioria dos espectadores acostumados com os filmes *blockbusters* que dominam as grandes redes de cinema, uma das coisas que mais causa estranhamento ao adentrar o curso é justamente o tipo de película indicada. No espaço daquela sala chegavam a ser exibidos filmes de três, quatro, cinco ou até mais horas de duração, onde nos deparávamos com obras de ritmos muito diferente do que nós, no ocidente, estamos habituados. São em sua grande maioria filmes lentos, com poucos diálogos e com sua expressividade calcada principalmente na respiração das personagens, na sublimidade do silêncio e tendo como pano de fundo roteiros onde quase “nada acontece”. Me lembro de nas primeiras aulas, apesar do esforço, sentar ali e aguentar com dificuldade aquelas horas, onde eu buscava entender como manipular nas minhas cenas

todo aquele material digerido. Felizmente o objetivo pedagógico era claro: os filmes nos eram dados também como uma forma de choque de percepções, buscando abrir fissuras e novas possibilidades na nossa relação com o palco. Felipe Hofstatter em entrevista para Sabatini comenta:

A gente começou assistir os filmes do Béla Tarr<sup>59</sup> e eu não entendia nada. Eu lembro que eu falei: “eu não gostei, eu não entendi”. Levei uma bronca. Hoje eu entendo que era essa questão de educar a nossa sensibilidade”. (SABATINI, 2020, p. 86).

Assim, através de filmes que rompem os hábitos cognitivos notou-se que é possível ampliar o repertório de atuação e afinar percepções do corpo e da mente, realocando o *modus operandi* do ator para um lugar muito mais sensível e orgânico da ação, buscando sobretudo um retorno a si próprio. Logo, percebe-se que os silêncios das personagens dos filmes não estão vazios, mas sim preenchidos de nuances e sensações múltiplas, o que automaticamente oferece repertório na interpretação do ator e configura também novas formas de dramaturgia, levando em conta que se há algo por trás de um silêncio, aquilo também é história sendo contada. Ao mesmo tempo a contradição impera, onde os personagens são e não são, estão e não estão, tudo ao mesmo tempo, da mesma forma como ocorre na vida e suas confluências. E dessa forma, temos o cinema sobretudo como linguagem formadora do conhecimento humano, tão necessário para a criação do ator nos palcos e sua autoconsciência como um “espelho”, aquele para quem o público olha e vê antes de tudo a si próprio.

Buscando abarcar a criação cênica do prêt-à-porter em pontos chaves, já é sabido que as indicações de filmes consistiam em oferecer ferramentas ao ator que os ajudassem na construção de suas obras. No que diz respeito ao trabalho de interpretação, assistir a determinados filmes nos possibilitava enxergar como alguns atores conduziam seu trabalho em cena e como poderíamos também conduzir nossos próprios corpos para alcançar determinadas emoções e sensações no público. Quanto a isso, Milaré reitera:

Não se trata de reles imitação, mas de experimentar em si mesmo os recursos expressivos que observou no trabalho do ator ou atriz em questão, indo à raiz da expressão, não apenas imitando a forma, mas buscando recursos para constituir em seu corpo essa forma. Com isso, está também transformando a expressão e os recursos observados. (MILARÉ, 2010, p. 257)

Em relato para este trabalho, Lucas Sabatini também reitera sobre a importância do cinema no panorama geral do curso (aulas de corpo, voz, teoria e prática) e sua força no processo de composição do ator:

---

<sup>59</sup> Béla Tarr (1955). Premiado cineasta húngaro. Dirigiu os filmes *Satantango* (1994), *O Cavalo de Turim* (2011), dentre outros.

A meu ver, tudo no CPTzinho está interligado. Nada era dado aos alunos de maneira isolada. As obras audiovisuais serviam como disparadores para a construção das cenas que eram debatidas pelos professores, mas também serviam como inspiração criativa. Ao me servir de um determinado filme, eu me ocupava na tentativa de investigar os modos como determinado ator ou atriz se utilizou para construir seu personagem (corpo, voz, discurso) naquele filme. Essa decupagem era experimentada em mim nos exercícios de corpo e voz e também na construção de cenas de Prêt-à-Porter.<sup>60</sup>

A exemplo disso, trago aqui algumas cenas criadas por mim junto aos meus parceiros que tiveram relação direta com referências cinematográficas, sendo algumas desde o início, e outras levantadas durante o aperfeiçoamento das mesmas. Em uma delas, por exemplo, eu interpretava um jovem garoto cego que mantinha uma relação singular com sua cuidadora, interpretada por Sofia Ciampolini<sup>61</sup>. Nesta me foi sugerido o filme *Perfume de Mulher* (1992) de Martin Brest<sup>62</sup> onde o ator Al Pacino<sup>63</sup> também interpreta um homem cego. Como podemos observar e questão já evidenciada pela grande maioria de pesquisadores da interpretação, o ator precisa ter na respiração sua base motora em cena. Segundo Antunes Filho, precisamos ser guiados livremente pelo fluxo da respiração e comandados pelo que ele chamava de *vagalume*, uma espécie de “regente” da mente que permite que interpretemos em cena como seres brincantes, sem é claro abandonar a consciência, questão já discutida anteriormente.

Portanto, a respiração torna-se crucial para a apropriação de novas corporeidades e referências externas tornarem-se reais e orgânicas. Assim, com o filme sugerido, eu veria na pele de Al Pacino como eu poderia guiar o meu corpo na construção de um determinado personagem e sua relação com o mundo, no caso o de uma pessoa que não enxerga, percebendo no trabalho do ator as possíveis nuances de movimentação, o nível de seu olhar, seus gestos, sua postura, tentando sempre transpor em meu corpo todas as sensações derivadas dessa característica física. Além disso, a obra nos ajudou a aprofundar um momento em que nossos personagens dançavam juntos, ação esta que também aparece no filme de Martin Brest.

Obviamente que poderíamos ter acesso a esse tipo de pesquisa apenas olhando pessoas em volta de nós, mas os filmes de ficção conseguem trazer um aprofundamento que talvez na vida real passaria despercebido, utilizando-se dos closes e planos fechados onde, ao olharmos de perto e sob a lente da câmera, muitas camadas férteis se abrem para nossa investigação

---

<sup>60</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

<sup>61</sup> Sofia Osborn Ciampolini (1988). Atriz. Participou da edição 2015 do curso do CPTzinho e posteriormente adentrou ao grupo como assistente de Antunes Filho.

<sup>62</sup> Martin Brest (1951). Cineasta estadunidense. Alguns de seus filmes são *Fuga à Meia Noite* (1988) e *Encontro Marcado* (1998).

<sup>63</sup> Al Pacino (1940). Ator norte-americano. Atuou nos filmes *O Poderoso Chefão* (1972), *Scarface* (1983), *O Irlandês* (2019), dentre outros. Participou também do centro de estudos do Actors Studio.

criativa. Ao mesmo tempo, o cinema nos possibilita também uma maior apreensão do trabalho vocal do ator já que, devido ao microfone, além de poder observar variados tons, modulações vocais, sotaques, etc., conseguimos também captar todos os balbucios e camadas de respiração de uma cena, aproximando o diálogo entre criatura (personagem) e seu interlocutor (público) num altíssimo grau de intimidade. Bianca Fernandes<sup>64</sup>, em contribuição para esta pesquisa, nos diz um pouco sobre como o cinema pôde contribuir com seu trabalho durante sua passagem no curso:

Buscávamos uma forma de interpretação chamada no CPTzinho de falso naturalismo. O cinema nos dava referências de modos de atuação mais naturalistas e menos estereotipadas, nos ajudava nessa construção de personagens. Considero que esse processo contribuiu para um trabalho mais autêntico.<sup>65</sup>

Assim, pensando no estilo de interpretação naturalista, as indicações também evidenciavam a busca pela limpeza de gestos e a força do olhar pretendidas no *prêt-à-porter*, buscando trazer uma interpretação mais próxima da vida real: este personagem existe, este personagem é antes de tudo “gente”, este personagem é além de tudo eu mesmo. Segundo Antunes, o ator deve ser como um quadro em branco onde o tempo todo é pedido para “não interpretar”, evitando assim cair nos maneirismos e clichês dramáticos, afim de dar espaço apenas às verdadeiras emoções. Se o seu corpo está travado e tensionado, exacerbando nos gestos e tons, todas as emoções não aparecem. Logo, na tela em branco e no uso da não-ação, a total multiplicidade de sensações de um personagem virá à tona com muito mais força do que o oposto. Este é um dos princípios aplicados no CPT e que o cinema tem muito a nos oferecer. Sofia Ciampolini em sua fala exemplifica essa questão:

Lembro de indicarem o filme *Capote*, que achei uma aula em natureza humana e atuação. Lembro de pontuarem [...] reações específicas dos atores, como a reação logo no começo da menina que encontra a amiga assassinada, e que reage de forma horrorizada, porém contida, zero dramática. Vimos como uma atuação recheada de verdade, mas sem clichês, pode ser muito mais poderosa.<sup>66</sup>

Em entrevista para Gallani, Batista<sup>67</sup> reitera também a possibilidade que o cinema tem de permitir que entremos em contato com situações não vividas por nós anteriormente, nos fornecendo repertório sensível para as nossas criações:

<sup>64</sup> Bianca Fernandes (1984). Atriz. Participou da edição 2015 do curso do CPTzinho.

<sup>65</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

<sup>66</sup> Ibid.

<sup>67</sup> César Augusto Batista (1975). Integrou o CPT de 2002 a 2008 como professor do CPTzinho, assistente de direção e coordenador do Círculo de Dramaturgia.

Porque ali tem uma relação do cara lidando com o luto, com um possível luto, porque tem muitas leituras o filme ali, o possível luto, o cara lidando com o definhamento, é disso que fala sua cena, você está indo no hospital fazer uma última visita pra sua mãe, pra tua irmã mais velha e tal. Veja lá o amor do Michael Haneke, veja lá como o cara lida com o definhamento, com ver a pessoa definhando, agonizando e tal. Veja lá, que você vai ver um bom exemplo de como ele opera na dramaturgia e de como o ator encara essa dramaturgia. (GALLANI, 2022, p. 42).

Deste modo, a intenção com os filmes não é de que o atores se apropriem deles de forma a reproduzir exatamente a performance de algum ator ou atriz em questão, mas sim de que estes sirvam sobretudo como objeto de estudo para a atuação. Ao mesmo tempo, é seguro dizer que a imitação pode sim ser um recurso útil no trabalho dos atores e operar como ponto de partida no processo de construção de suas personagens. Para deixar isso mais claro, trago aqui um apontamento de Antunes onde ele costumava dizer que num primeiro momento da criação o ator pode se apossar do estereótipo e sua forma, já que este é sobretudo ponto de ação e não permite a estagnação. Mas depois, em uma segunda etapa, todas as rebarbas precisam ser limpas e o ator deve trazer a *humanidade* para seu trabalho. “Pega o estereótipo e humaniza-o”, em suas palavras. Neste sentido, podemos ter no cinema uma fonte inesgotável de tipos e personas onde, através da mimesis, podemos redescobrir a nós mesmos ao descobirmos o outro. Eduardo Okamoto<sup>68</sup> em sua dissertação “*O Ator-montador*” (2004)<sup>69</sup>, contribui com este ponto de vista evidenciando que:

Com os mecanismos físicos da imitação memorizados, “o ator pode começar a imprimir sua organicidade às ações físicas e vocais.”<sup>70</sup> Nesta etapa do trabalho, o ator confronta suas vivências às das pessoas que imita. E neste confronto são comuns os relatos de atores a respeito da ativação de memórias (longínquas ou recentes), sensações e emoções que muitas vezes escapam à compreensão racional. Mais uma vez vale lembrar: a essência desta imitação é reconhecer-se no outro. (OKAMOTO, 2004, p. 48-49).

Ainda, é importante dizer que apesar do uso do naturalismo, Antunes não pretendia com o prêt-à-porter relatar a vida meramente como ela é, e sim apresentá-la de forma artística. Para ele, o cotidiano simples e cru deveria ser usado como princípio de trabalho, mas a obra final deveria conter algo além, abrangendo uma visão mais profunda e poética da vida. Sendo assim, “já não é mais função do artista apresentar a forma das coisas, mas investigar o princípio que as faz assumir estas e não outras formas; arte não é cópia da realidade, mas a maneira específica

<sup>68</sup> Eduardo Okamoto. Ator, professor e pesquisador de teatro. Doutorando em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Dentre diversas distinções como ator, foi duas vezes indicado ao prêmio Shell de Teatro (2009 e 2012) e recebeu o Prêmio APCA (2012).

<sup>69</sup> É importante salientar que a investigação de Okamoto é feita a partir do estudo da Mimesis Corpórea na observação de pessoas reais, sejam estas nas ruas, comunidades, aldeias, etc., divergindo objetivamente da pesquisa deste trabalho em que propõe a imitação a partir de um personagem cinematográfico. Contudo, ainda assim o cito como referência por perceber possíveis similaridades em ambos os processos.

<sup>70</sup> FERRACINI, 2002, p. 197.

com que um ser humano confere forma estética à sua maneira de enxergá-la (OKAMOTO, 2004, p. 47).

Voltando ao relato pessoal, outros filmes foram essenciais no desenvolvimento da cena do garoto cego e sua cuidadora. Um deles foi o filme *Deixa Ela Entrar* (2008) do diretor sueco Tomas Alfredson<sup>71</sup>, do gênero drama/terror, que conta a história de um garoto de 12 anos que sofre bullying e sua amizade com uma criança vampira. O filme foi indicado pelos professores após a nossa primeira apresentação, onde foi percebido que poderíamos incrementar algo “macabro e torto” na cena que, inconscientemente, já continha esses elementos. A obra foi fundamental para alterar grande parte da nossa criação e, o que até então tratava-se de uma conversa simples entre duas pessoas solitárias, tornou-se uma história sobre duas figuras que se “revelam em segredo” uma para a outra, cheia de tensão sexual e com seus conflitos elevados à décima potência, tocando em um lugar quase transcendental.

A casa em que o garoto morava por exemplo, deixou de ser uma “casa simples de avó” para uma mansão no topo da montanha gelada e fria (indicada ali apenas por poucos objetos cênicos, característica do prêt-à-porter). Como o tom da nossa interpretação também se modificou, o som do relógio tic-tac que dominava toda a história ganhou peso e sentido diferentes, assim como o porta retrato em preto e branco de uma mulher desconhecida, e é claro, uma evidente mudança nos diálogos em si. Além deste, houve outros filmes fundamentais referenciados em nossa criação, como *Gritos e Sussurros* (1972) e *Fanny e Alexander* (1982), ambos de Ingmar Bergman<sup>72</sup>, diretor muito citado no CPT. Assim, apesar da cena ter mantido sua base criada lá no início nas improvisações, os filmes sugeridos tornou sua forma final muito diferente da que tínhamos planejado, influenciando diretamente não só na interpretação, mas na dramaturgia e no formato estético da mesma:

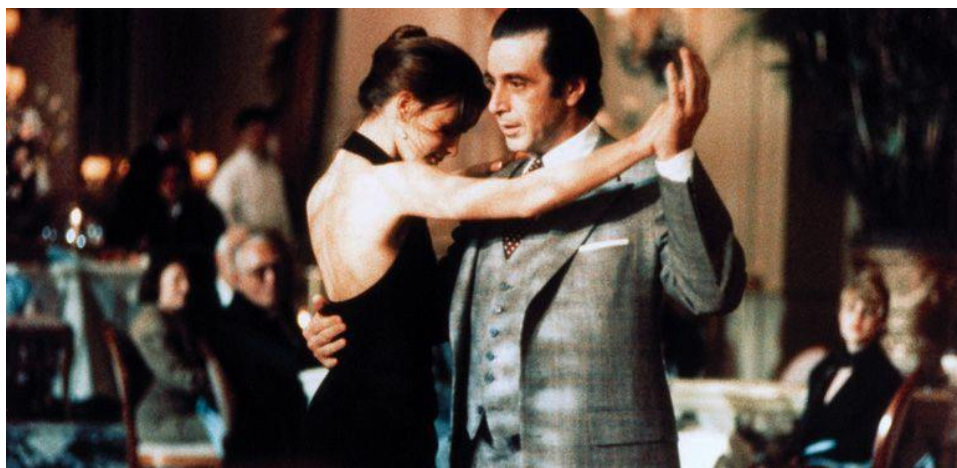
Já no tocante a questões técnicas, de construção de cena, seja estas no âmbito de dramaturgia ou de interpretação, o que se percebe é que a variedade desses filmes permite aos atores também uma apreciação de diferentes técnicas; por exemplo, o trabalho de atores deixa explícitas as diferentes escolas de atuação, como a diferença entre o cinema europeu, o norte-americano e o oriental. Para além dessa questão de atuação, o entendimento dos diferentes tipos de dramaturgia se mostrava crucial para a compreensão da metodologia e sua resultante na construção das cenas. (GALLANI, 2022, p. 44).

---

<sup>71</sup> Tomas Alfredson (1965). Diretor de cinema e televisão sueco. Dirigiu *O Espião Que Sabia Demais* (2011), *Boneco de Neve* (2017), dentre outros trabalhos.

<sup>72</sup> Ingmar Bergman (1918-2007). Cineasta, escritor e produtor sueco. Alguns de seus filmes são *O Sétimo Selo* (1957), *Morangos Silvestres* (1957) e *Sonata de Outono* (1978).

Figura 1. Cena do filme *Perfume de Mulher* (1992), de Martin Brest.



Fonte: Frame original do filme.

Figura 2. Cena do filme *Deixa Ela Entrar* (2008), de Tomas Alfredson.



Fonte: Frame original do filme.

Figura 3. Cena de *Prêt-à-Porter* (2015), por Bruno Henrique e Sofia Ciampolini.



Fonte: Arquivo pessoal do autor.

Pensando em dramaturgia, os filmes podem nos oferecer também, além de incontáveis histórias e estórias, importantes técnicas cênicas advindas de seu tipo de linguagem. O roteiro de um filme, sua edição, um possível *plot twist*<sup>73</sup> e também os próprios planos captados na filmagem podem nos dar ferramentas de construção dramática no teatro de modo a impactar o público de forma mais precisa. Assim, eram indicados filmes que nos proporcionassem meios de tornar a cena verossímil ao mesmo tempo em que preservava seu *mistério*, evitando torná-la explicativa demais e buscando manter no público seu interesse e vivacidade. Emerson Danesi em entrevista para Gallani (2022) comenta um pouco sobre o assunto em relação as indicações de Antunes:

É, fazia, ele dizia que era isso, assim, o que era bom do cinema americano pra gente, a funcionalidade, os caras não davam um ponto sem nó. Tudo estava muito bem estruturado, muito bem fundamentado, tudo muito organizado [...] e que isso era maravilhoso [...] E boas interpretações [...] agora, o que que ele dizia, o que que falta para os americanos, o mistério, o mistério da vida, que aí alguns europeus vão trazer, os japoneses, os orientais, completamente vão trazer. (GALLANI, 2022, p. 44).

Ainda sobre as perspectivas dramáticas, César Batista em entrevista complementa:

[...] e os japoneses, coreanos, os chineses, quando pintava alguma coisa que ele assistia e achava diferente ele falava você tem que assistir, que era uma dramaturgia, mais, não tradicional, não tradicional o que, que bebia nos moldes do aristotelismo, do aristotélico e do *playwright* americano, e claro os ingleses, mas os ingleses muito mais por causa dos atores e das atrizes, né, e aí talvez, então fica de olho nessa dramaturgia não americana e não aristotélica e se for europeia mas não de tradição aristotélica, numa dramaturgia que tivesse alguma coisa diferente. (GALLANI, 2022, p. 36).

Durante minha edição do curso do CPTzinho tive a oportunidade de criar seis cenas de prêt-à-porter. Algumas delas, após serem notados devidos potenciais, prosseguiram para o desenvolvimento e apresentações para o próprio Antunes, enquanto outras foram descartadas logo no início. Neste processo de ensaios e reformulações o cinema atuou como grande ativo na construção dramática das mesmas. Em uma delas por exemplo, em que criei junto à Patricia Barros<sup>74</sup> a história de um aluno e sua professora que relacionavam-se sexualmente escondidos, os filmes *Ata-me!* (1989) de Pedro Almodóvar<sup>75</sup> e *A Professora de Piano* (2011) de Michael Haneke<sup>76</sup> ajudaram logo de início a configurar sua estrutura.

<sup>73</sup> Plot Twist. Mudança radical na direção esperada ou prevista do enredo de um romance, filme, série de televisão, quadrinho, jogo eletrônico ou outra obra narrativa. Consiste em uma técnica muito usada para manter o interesse do público na obra através de uma revelação surpresa.

<sup>74</sup> Patricia Barros (1981). Atriz e modelo. Participou da edição 2015 do curso do CPTzinho.

<sup>75</sup> Pedro Almodóvar (1949). Cineasta e ator espanhol. É conhecido pelos filmes *Tudo Sobre Minha Mãe* (1999), *A Pele Que Habito* (2011), *Mães Paralelas* (2021), dentre outros.

<sup>76</sup> Michael Haneke (1942). Cineasta e roteirista austríaco. Dirigiu os filmes *Violência Gratuita* (1997), *O Tempo do Lobo* (2003), *Amor* (2012), dentre outros trabalhos.

Vale apontar que a indicação destes filmes não vieram dos professores e sim da própria Patrícia Barros, minha parceira de cena. Isso demonstra que neste ponto, no meio do curso, já estávamos habituados com a inserção de filmes no nosso processo criativo e que, naturalmente, quase todas as cenas percorriam o mesmo caminho: uma ideia, uma improvisação, referências do cinema e, por fim, a “obra acabada”.

Sobre esta cena, inicialmente tínhamos apenas a ideia de que se trataria de uma história de desejos impossíveis entre um jovem aluno e sua professora casada, história já baseada em conflitos. Com a entrada do filme de Almodóvar, tivemos a ideia de inserir na cena um sequestro, onde a professora já iniciaria a história com as mãos amarradas, presa no quarto de seu jovem aluno. Após discussões, decidimos então pensar em novas referências e foi aí que surgiu o filme de Michael Haneke. Este por sua vez trouxe uma nova perspectiva para a cena: talvez essa professora não fora de fato sequestrada, e tudo não passava de um jogo sexual entre eles. Então, assim se deu a versão final apresentada no curso: o início da cena se dava com a professora em um colchão no chão, coberta por uma manta, onde o aluno a acariciava. Em determinado momento, era então revelado ao público que ela estava amarrada, quase como um *plot twist* e que aquilo, na verdade, tratava-se de um sequestro. Mais ao final da cena, após uma série de diálogos, a professora “facilmente” soltava suas mãos e fazia uma nova revelação, de que tudo não passava de um combinado entre eles.

Decidi trazer aqui um pouco do processo desta cena para exemplificar de forma mais palpável a possível influência de um filme num processo de criação artística. Como visto, além de utilizarmos de um artifício comum do cinema (o *plot twist* e seu caráter de choque), os filmes trabalharam de forma ativa nas cenas, sem reduzi-las a meras cópias. No filme *Ata-Me!* (1989), o personagem de Antonio Banderas<sup>77</sup> de fato sequestra uma garota, enquanto na nossa cena tudo não passou de uma encenação dos dois. Já *A Professora de Piano* (2011) serviu para intensificar a relação dos nossos personagens e nossas interpretações. No filme, a personagem de Isabelle Huppert<sup>78</sup> traz uma alta carga de conflitos devido à sua paixão pelo aluno e sua relação conturbada com a mãe. As duas obras, juntas, mesclaram-se à nossas propostas originando assim uma cena impactante, muito elogiada pelos professores e criando um interesse genuíno no público.

---

<sup>77</sup> Antonio Banderas (1960). Ator, produtor, cantor e diretor espanhol de cinema. Atuou em diversos filmes como *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos* (1988), *Frida* (2002) e *Dor e Glória* (2019).

<sup>78</sup> Isabelle Huppert (1953). Atriz francesa. Atuou em diversos filmes como *Violette* (1978), *Paixão* (1982), *Copacabana* (2010), *Elle* (2016) e *Une Jeunesse Dorée* (2019).

Ao trazer à tona um trabalho que se apropria da verossimilhança da linguagem, temos a chance de manter os espectadores estimulados em toda a narrativa e consequentemente possibilitar impactos efetivos em suas vivências e ações, já que o naturalismo dialoga diretamente com o público devido a sua proximidade com a realidade e por causar imediata identificação. Sobre esta construção da linguagem naturalista do cinema em suas cenas, Sofia Ciampolini nos diz:

Em relação à dramaturgia, o estudo da construção de narrativas (baseado em filmes específicos estudados em aula) influenciou a construção das cenas - tive uma preocupação maior com a verossimilhança dos acontecimentos, em costurar os elementos da narrativa de forma que ficassem o mais natural e plausível possível.<sup>79</sup>

Livia Vilela<sup>80</sup> em contribuição para este trabalho<sup>81</sup> também nos diz que as alterações na dramaturgia a partir do cinema trazem mais espaços para o “não dito”, valorizando assim o silêncio, o que torna a cena mais rica em nuances e possibilidades. Já Bianca Fernandes diz que, no prêt-à-porter:

O foco estava na criação de um diálogo denso que em poucos minutos pudesse revelar a profundidade dos personagens. Víamos nos filmes, indicados pelos professores do CPTzinho, atores que conseguiam demonstrar essa profundidade apenas com o olhar. Inspirava-nos.<sup>82</sup>

Além do aprofundamento no trabalho de interpretação dos atores e construção dramática das cenas, podemos obter também no cinema uma ampla fonte de possibilidades estéticas. A partir de uma obra artística já fechada e elaborada, o ator consegue ter acesso a tipos de linguagens que vão além do naturalismo, podendo captar ferramentas que possibilitam novas projeções nos palcos. O trabalho de luz dos filmes, seus cortes, os planos utilizados, a direção de arte, a sonoplastia, fotografia, maquiagem, locações, figurinos, a própria interpretação e roteiro e até mesmo efeitos especiais podem oferecer códigos e símbolos para o ator trabalhar em diferentes proposições artísticas. Neste sentido, a atriz Lucila Miranda<sup>83</sup> comenta que, sobre os filmes sugeridos pelos professores, “ficava boquiaberta com as construções estéticas dos atores e atrizes nas cenas”<sup>84</sup>, evidenciando que

<sup>79</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

<sup>80</sup> Livia Vilela (1984). Atriz, preparadora corporal e pesquisadora da técnica Klauss Vianna. Também participou da edição 2015 do curso do CPTzinho.

<sup>81</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

<sup>82</sup> Ibid.

<sup>83</sup> Lucila Miranda Araújo (1969). Atriz. Participou da edição 2015 do curso do CPTzinho.

<sup>84</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

a própria atuação pode contribuir com o senso estético de uma obra. Emerson Danesi também evidencia a efetividade do cinema em reunir diversas linguagens e a influência direta em seus trabalhos no CPT:

Então, claro que a gente se alimentava de tudo e muita coisa, realmente, [...] era maravilhoso, assim, ver uma obra, uma exposição, ver, ler um livro, óbvio, tudo isso vinha como referência ou como resquícios do contato com tudo isso. Mas, evidentemente, o cinema, ele já estava nessa síntese pra gente, ele já trazia a síntese de tudo isso junto, e você vê atores e atrizes em ação. Eu acho que isso também era a grande questão, você navegava no que aqueles atores e atrizes estavam propondo como interpretação. (GALLANI, 2022, p. 48)

E por último, podemos vislumbrar ainda, a partir da pesquisa com o cinema, a possibilidade da transposição das técnicas de edição/montagem para a própria interpretação dos atores: o ator como montador. Primeiramente, gostaria aqui de apresentar o *conflito* como método de criação no cinema, proposição amplamente investigada por Serguei Eisenstein<sup>85</sup> onde a montagem (seleção dos planos e sua posterior combinação), constitui em si característica fundamental da obra audiovisual. Em uma experiência conhecida por *Efeito Kulechov*, conseguimos entender um pouco melhor desta força motriz do cinema e seu caráter dialético:

[...] realizada em 1919 por Pudovkin<sup>86</sup> e Kulechov<sup>87</sup>, a filmagem de um plano do rosto com expressão neutra de um ator é utilizado em três sequências experimentais, justapondo-o a três outros planos: de um prato de sopa colocado sobre a mesa; de um caixão no qual jazia uma mulher; de uma criança brincando. Quando estas sequências foram apresentadas a uma plateia que ignorava as intenções da experiência, foi praticamente unânime a opinião de que o ator interpretava maravilhosamente o desejo diante do prato de comida, a tristeza diante da mulher morta e a ternura diante da brincadeira da criança. (OKAMOTO, 2004, p. 23).

Dessa forma, apesar da imagem e expressão do rosto do ator serem exatamente as mesmas, os espectadores puderam atribuir a elas sensações e sentimentos diversos, evidenciando no cinema a montagem como elemento fundamental de construção de narrativas. Da aproximação de duas unidades (sejam estas duas imagens isoladas, imagem e som, diferentes formas e planos, etc.) nasce uma terceira significação a partir da percepção do público, que automaticamente contribui para a etapa final do processo de montagem. Assim, considerando tal fundamento, poderia também o ator no palco transferir as técnicas de

<sup>85</sup> Serguei Mikhailovitch Eisenstein (1898-1948). Importante cineasta soviético e considerado uma das figuras pioneiras do cinema. Influenciou significativamente seus sucessores devido sua pesquisa inovadora sobre técnicas de montagem, participando ativamente da consolidação do cinema como meio de expressão artística.

<sup>86</sup> Vsevolod Illarionovich Pudovkin (1893-1953). Cineasta russo e soviético, tendo grande influência no desenvolvimento das teorias sobre montagem no cinema.

<sup>87</sup> Lev Vladimirovitch Kulechov (1899-1970). Cineasta russo e grande estudioso de teorias cinematográficas, sendo um dos fundadores e também professor da Escola de Cinema de Moscou, a mais antiga escola de cinema do mundo.

montagem para suas próprias ações de modo a inferir sob o olhar do espectador? Proponho pensarmos aqui sobre esta perspectiva.

É importante frisar que não estamos refletindo neste momento sob outros elementos de construção narrativa no teatro como as transições de cenas, focos de luz, inserção de uma música, os próprios acontecimentos de uma história, etc. Todos estes já caracterizam por si só técnicas de montagem. Logo, o conceito está sendo pensado no próprio trabalho do ator e seu corpo em cena. Neste sentido, Eduardo Okamoto em sua dissertação nos traz um desenvolvimento muito interessante da montagem (articulação poética) a partir da mimesis corpórea (célula básica de montagem):

[...] se, no cinema, a justaposição de duas imagens produz uma terceira significação, no trabalho de ator, a aproximação de ações produz significação; ou duas ações aproximadas numa sequência sintetizam-se num terceiro significado; enfim, o choque de duas ações produz significação. (OKAMOTO, 2004, p. 61).

E ainda:

[...] o ator que trabalha a partir de códigos precisos de representação (ações previamente fixadas) tende, na elaboração de sua partitura, a reelaborar cada uma das ações que a constitui. A construção consciente desta sequência de ações pode indicar a existência de uma dramaturgia da partitura tão precisa quanto a desenvolvida pelo autor teatral. (OKAMOTO, 2004. p. 33).

Portanto podemos através da partitura física de ações e na potencialização desta propriedade, estimular nos espectadores sua capacidade de imaginação. Um gesto justaposto a outro, um sorriso de canto em contraponto a um corpo completamente neutro, uma respiração longa seguida de um riso frenético, o olhar que se direciona para um objeto e rapidamente guia também o olhar do público, e tantas mil e umas possibilidades em que o ator pode se apoiar na construção de sua própria dramaturgia. E neste sentido o cinema pode oferecer subsídio criativo para o ator já que, segundo Lucila Miranda, “ele apresenta perspectivas imagéticas que auxiliam no entendimento do impacto emocional da cena”<sup>88</sup>. Corroborando, Livia Vilela também nos diz que as técnicas de montagem do cinema “podem auxiliar com o direcionamento do olhar do público para o que o ator quer transmitir”<sup>89</sup>. É como se, através da atuação, pudéssemos possibilitar no palco perspectivas de diferentes ângulos, planos e tipos de closes, por exemplo, e não somente apoiado em elementos externos ao corpo do ator. Talvez, na construção de suas ações físicas, o ator poderá guiar o público numa trajetória definida: neste primeiro momento

<sup>88</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

<sup>89</sup> Ibid.

você olha o todo (plano aberto), depois você desvia o seu olhar apenas para este ponto, agora foque apenas no meu rosto (close), agora olhe apenas aquele objeto à sua esquerda, agora perceba apenas a rapidez das minhas mãos, e assim sucessivamente. Reforçando esta dinâmica, João Monteiro<sup>90</sup>, ator que atuou na temporada de *Prêt-à-Porter Novos Experimentos* (2022) diz que a linguagem do cinema pode

Instrumentalizar o artista para além da reprodução das falas, gerando valor em sua percepção quando na hora de propor movimentos de cena, velocidades, andamentos, e até mesmo na condução da cena, sendo o ator o guia do olhar, como um *cameraman* e um diretor onipresente ao mesmo tempo.<sup>91</sup>

Como percebido, os destinos das referências cinematográficas nas cenas de prêt-à-porter são diversos e se cruzam. Vale pensar também que o próprio formato permite um tipo de interpretação equivalente ao cinema já que o público, pela proximidade com os atores, participam com os seus olhares quase como uma lente de filmagem, característica esta já mencionada. É como se ao invés da câmera, o ator tivesse a seu favor o próprio olho do público, colados no seu rosto e captando pelas suas retinas toda nuance de expressões e sentimentos. Além disso, podemos aproximá-lo também com a configuração de um set de filmagens, já que por tratar-se sobretudo de um exercício cênico, o ator entra neutro no palco e passa a interpretar a personagem somente em frente ao público, assim como ocorre nas telas com o ator em frente à equipe. E ainda, ao final das cenas de prêt-à-porter os professores a interrompem com um “ok”, quase como a palavra “corta” dada no fim de um take. Dessa forma, com tantas semelhanças com o Cinema, não fica difícil inclusive de visualizarmos frames de filmes ao assistirmos uma cena de PP, como se a própria fosse uma obra audiovisual. João Monteiro também comenta sobre as proximidades das duas linguagens:

[...] a estética do cinema se relaciona com o Prêt-à-porter, em todos sentidos. Sob meu olhar o fim do Prêt é o cinema. Um processo de criação intimista, cenas em dupla, próximas do público, sem todo aparato cênico de som e luz, para criar efeitos, deixando nas mãos dos atores a condução da cena e a estrutura em falso naturalismo ou realismo estruturado, como chamamos, bebe direto na fonte do cinema e entrega muito em similaridade. No entanto, todo aparato técnico do teatro utilizado para construção das cenas, pelos atores criadores, reforça os conceitos pregados por Antunes na busca por interpretações únicas, distintas, arquetípicas e verdadeiras, no sentido sensorial da palavra. Não há como dissociar o cinema do Prêt-à-porter.<sup>92</sup>

<sup>90</sup> João Ferreira Monteiro (1986). Ator. Participou da edição 2019 do curso do CPTzinho e atuou em *Prêt-à-Porter Novos Experimentos* (2022).

<sup>91</sup> Depoimento coletado através de formulário realizado pela plataforma Google Forms para esta pesquisa.

<sup>92</sup> Ibid.

E ainda, ao ser questionado sobre a utilização dos filmes em seus processos posteriores à sua passagem no CPT, João nos diz:

Já usava, no CPT usei muito e depois, ainda mais. Fui muito tocado pelo processo de criação de *Prêt-à-porter Novos Experimentos*, o qual fiz parte com outros colegas oriundos do CPT 2019. Todas as nossas cenas tinham um tom cinematográfico, todas poderiam ser gravadas como um filme, e eu muitas vezes me peguei pensando em como seria a câmera, o corte, a direção e o tom que daria para cada uma. Todo processo de ensino e descoberta do Prêt, a meu ver, passa pelo teatro e chega no cinema, não como fim, mas como dínamo para criações potentes e impactantes, no que tange interpretações, dramaturgia, cenografia e afins.<sup>93</sup>

Entender o cinema como um dispositivo na aspiração de novos horizontes pode oferecer ao ator mecanismos de construção altamente potentes não somente no teatro mas, quem sabe, também em outras linguagens. A fatia de vida surrupiada pelo *buraco da fechadura* e sua verossimilhança preenchida de poesia certamente estabelecem a sétima arte como referência importante no que entendemos por humanidade e possibilidades de transformação social. E o ator, seu poeta da cena, o veículo principal desta força.

---

<sup>93</sup> Ibid.

## 6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir do trabalho realizado nos processos de Prêt-à-Porter no âmbito do curso do CPTzinho, a investigação aqui realizada teve como objetivo principal apresentar a atores e atrizes ferramentas nos seus processos de composição cênica no que se refere ao uso do cinema no trabalho de construção de suas personagens, intencionando também a aquisição de domínio de sua arte: o ator como diretor, autor e intérprete.

Procurei, desta forma, reunir elementos já analisados por outros pesquisadores e trazer sobretudo meu olhar pessoal para o tema, já que a experiência direta como aluno do curso pôde me fornecer subsídios para aprofundar esta escrita e estabelecer um diálogo com o leitor. Assim, a bibliografia referencial mostrou-se extremamente pertinente ao tema trabalhado, guiando a escrita e evidenciando a necessidade de incluir aqui vozes ainda não ouvidas, o que resultou na criação de um formulário de pesquisa destinado a ex-alunos e ex-alunas do curso do CPTzinho afim de compartilharem suas vivências e o impacto do cinema em seus processos formativos, dentro e fora do curso.

Desse modo, em um primeiro momento situamos o leitor acerca da vida e obra do criador do Prêt-à-Porter, Antunes Filho, ratificando sua importância como diretor teatral e revelando sua afetividade pelo cinema, relação esta que viria a influenciar todo o seu trabalho artístico. Assim, adentramos também pela história de seu Centro de Pesquisa Teatral e também do curso CPTzinho, explicitando suas bases e princípios que fundamentam a arte do ator como figura substancial do teatro.

Adiante, pudemos conhecer mais sobre as características do Prêt-à-Porter e o chamado falso naturalismo, confirmando assim a potência pedagógica de um exercício cênico que tem como desejo emancipar o ator e possibilitar a autonomia em seus processos criativos, ao mesmo tempo em que sua linguagem, através do cotidiano, pretende alçar voo e inserir sua obra na fronteira entre realidade e poesia.

E por fim, no quinto capítulo, conseguimos ter acesso a possíveis dinâmicas na aplicação de referenciais do cinema para a criação no teatro, desde o campo da interpretação, fornecendo novas perspectivas para os atores trabalharem suas atuações e construírem seus personagens, mas também no que diz respeito ao repertório dramático que o cinema tem a oferecer, englobando as histórias apresentadas nas telas e também as técnicas narrativas próprias desse tipo de linguagem.

Ainda no quinto capítulo, pudemos notar também o caráter de formação estética inerente do cinema. Por ser esta uma linguagem que permite unificar outras linguagens artísticas, os filmes apresentam de forma imagética e sonora um material objetivamente arquitetado entre seus elementos simbólicos e sensoriais. E por último, refletimos também sobre a atuação a partir do conceito de montagem em que, pela seleção e combinação das ações físicas do ator, procura-se inferir um certo deslocamento na percepção do público.

Expressivamente, ao longo da escrita para este trabalho fui me dando conta de como minha passagem pelo CPT e a pesquisa realizada a partir do cinema, mesmo quase uma década depois, me impactaram diretamente como artista e pessoa. Penso através do cinema. Relaciono também a realidade a partir de sua ficção. E assim, pude perceber a força pedagógica deste mecanismo nas artes da cena.

Por fim, que possamos através deste trabalho pensar sobre possíveis relações entre o audiovisual e o teatro, conseguindo, quem sabe, articular também sua trajetória oposta: do teatro para o cinema. Espera-se que esta investigação possa contribuir para futuros estudos sobre a área e também para a formação de outros artistas, sempre conscientes de seu ofício e mestres de suas expressões.

## REFERÊNCIAS

ANTUNES FILHO, José Alves. In: MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a arte do ator**. Sete Palcos, Coimbra, n. 3, set. 1998.

BAZIN, André. **O que é o cinema?**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

BRANDÃO, Cristina. Antunes Filho nos teatros da TV Cultura ... e outros relatos. **Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 1, n. 6, p. 102–114, 2018. DOI: 10.5965/1414573101062004102. Disponível em: <<https://revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101062004102>>. Acesso em: 10 set. 2023.

BRASIL, Ubiratan. Antunes Filho busca naturalismo em ‘Prêt-à-Porter 10’. **O Estado de São Paulo**, 26 de agosto de 2011. Caderno 2, p. 46. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,antunes-filho-busca-naturalismo-em-seu-pret-a-porter-10-imp-,763806>>. Acesso em: 13 jul. 2023.

BURLAN, Cristiano. **Antunes Filho, do coração para o olho**. São Paulo: 2022. Filme em Mídia Digital.

\_\_\_\_\_. **Conversas sobre Antunes**. São Paulo: 2022. Filme em Mídia Digital.

CENTRO DE PESQUISA TEATRAL (CPT). **CPTzinho: o método**. Texto impresso. São Paulo, 2015.

CLARO, Amílcar. **O teatro Segundo Antunes Filho: As origens de um Artista**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://youtu.be/LZmdKdAPtdk?si=H6f1cL0EBUEypq1N>>. Acesso em: 01 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **O teatro segundo Antunes Filho: 60, a década das transgressões**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://youtu.be/hTuq4QFR840?si=X55RtpND4b5zqF6f>>. Acesso em: 02 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **O teatro segundo Antunes Filho: Desafios de um tempo duro**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <[https://youtu.be/OBMLSiFtgKc?si=nZIdTepL8Aqd\\_xAi](https://youtu.be/OBMLSiFtgKc?si=nZIdTepL8Aqd_xAi)>. Acesso em: 03 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **O teatro segundo Antunes Filho: Mestres e discípulos**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://youtu.be/johVGcp8qlg?si=U2hG6KD4ouebo11W>>. Acesso em: 04 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **O teatro segundo Antunes Filho: A poética do mal**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=F578SQumB88>>. Acesso em: 07 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **O teatro segundo Antunes Filho: O Método**, 2002. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wXMwNoB5dHo>>. Acesso em: 08 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **Teatro e circunstância: Paradigmas – Dialética da História – Prêt-à-Porter**, 2008. Realização: Sesc-SP. Disponível em: <<https://youtu.be/hAOqW1cwvOc>>. Acesso em: 10 jun. 2023.

DIDEROT, Denis. **Paradoxo sobre o comediante**. Trad. Antônio Geraldo da Silva. São Paulo: Escala, 2006.

FERRACINI, Renato. **A Arte de Não Interpretar como Poesia Corpórea do ator**. Campinas, Ed. Unicamp, FAPESP e Imprensa Oficial, 2002.

FILHO, Antunes. **Teatro 2: Vestido de Noiva**, 1974. Realização: TV Cultura. Disponível em: <<https://youtu.be/L8kcTOcqcY?si=ISdmWlrgofG0A8Zb>>. Acesso em: 20 jun. 2023.

GALLANI, Erick. **A contribuição do Cinema na Educação do ator contemporâneo: uma investigação de perto e de dentro sobre o elemento audiovisual na formação no Centro de Pesquisa Teatral**. 2022. 306f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Rádio, TV e Internet) - FIAM-FAAM/ Faculdades Metropolitanas Unidas - FMU, São Paulo, 2022.

GREVE, Sabrina Tozatti. **O Ator do teatro ao cinema: um estudo sobre apropriações**. 2017. 143f. Dissertação (Mestrado em Meios e Processos Audiovisuais) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017.

GUIMARÃES, Carmelinda. **Antunes Filho, um renovador do teatro brasileiro**. Campinas: Unicamp, 1998.

HERRIGEL, Eugen. **A arte cavalheiresca do arqueiro zen**. São Paulo: Pensamento, 1975.

JUNG, Carl Gustav. **Psicologia do inconsciente**. Trad. de Maria Luiza Appy. 2ª ed. Petrópolis: Vozes (Obras Completas de C. G. Jung, Volume VII/1), 1980.

KNEBEL, Maria. **Análise-ação: Práticas das ideias teatrais de Stanislávski**. São Paulo: Editora 34, 2016.

MAGALDI, Sábato. **Tendências contemporâneas do teatro brasileiro**. Estudos avançados, [S. 1], v. 10, n. 28, p. 277-289, 1996. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8963>>. Acesso em: 10 jul. 2023.

MILARÉ, Sebastião. **Antunes Filho e a dimensão utópica**. São Paulo: Perspectiva, 1994.

\_\_\_\_\_. **Antunes Filho, poeta da cena**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

\_\_\_\_\_. **Hierofania: o teatro segundo Antunes Filho**. São Paulo: Edições Sesc SP, 2010.

MORPANINI, Rafael. **Prêt-à-porter**: a autonomia do ator em questão. 2016. 126f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Bacharel em Teatro) – Instituto CAL de Arte e Cultura/Faculdade - CAL de Artes Cênicas, Rio de Janeiro, 2016.

OKAMOTO, Eduardo. **O ator-montador**. 2004. 163 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1600550>>. Acesso em: 27 set. 2023.

PAULA, Lee Taylor de Moura. **Manifestação do ator**: formação no Centro de Pesquisa Teatral (CPT). 2014. 226f. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas. Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo - ECA USP, São Paulo, 2014.

PIACENTINI, Ney Luiz. **Eugênio Kusnet**: Do ator ao professor. 2012. 115p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA USP, São Paulo, 2012.

ROCHA, C. E. S. A Metafísica na Época Clássica. In: Anais do **XVII Seminário de Iniciação Científica**, 2009, Rio de Janeiro. XVII Seminário de Iniciação Científica, 2009.

**RODA VIVA**. Antunes Filho. 1999. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=U1sxZPwBMMQ>>. Acesso em: 16 set. 2023.

ROY, Arundhati. **O Deus das pequenas coisas**. Texto impresso. 1997.

SABATINI, Lucas. A influência do cinema na vida e obra do diretor de teatro Antunes Filho. **Cine-Fórum UEMS**, [S. l.], v. 2, n. 2, 2021. Disponível em: <<https://anaisonline.uems.br/index.php/cineforumuems/article/view/7606>>. Acesso em: 12 jun. 2023.

\_\_\_\_\_. **A Pedagogia do CPTzinho**: Um estudo sobre sua metodologia e a relevância do curso na formação do ator. 2020. 106f. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Arte-Teatro) – Instituto de Artes – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, São Paulo, 2020.

SALES, Pedro. Antunes Filho, Do Coração Para o Olho – O filho do cinema. **Vertentes do Cinema**, 12 de maio de 2023. Disponível em: <<https://vertentesdocinema.com/antunes-filho-do-coracao-para-o-olho/>>. Acesso em: 22 jul. 2023.

SANTOS, Valmir. O filme solo de Antunes. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 27 de maio de 2000. Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq2705200028.htm>>. Acesso em: 10 set. 2023.

STELZER, A. A dramaturgia do ator e o processo de composição cênica. In: Anais do **VI Congresso Arte e ciência**: abismo de rosas, 2010, São Paulo. VI Congresso ABRACE, 2010.

## ANEXOS

### **FORMULÁRIO REALIZADO VIA GOOGLE FORMS PARA EX-ALUNOS E EX-ALUNAS DO CURSO DE INTRODUÇÃO AO MÉTODO DO ATOR (CPTZINHO).**

- Nome
  
- Idade
  
- Gênero
  
- Em que ano você cursou o CPTzinho?
  
- Pensando em dramaturgia, interpretação e estética da cena, como se deu a influência do cinema nas cenas de Prêt-à-Porter criadas por você e seu (sua) parceiro (a) de cena? Mudou algo em relação a sua forma de interpretar? Alguma mudança na dramaturgia da cena baseada em um filme específico? Inserção de cenários, objetos ou música? Se possível, detalhe como ocorreu essa construção.
  
- Pensando em seu método de trabalho e no processo de construção de personagens, de qual forma os filmes de ficção assistidos por indicação dos professores modificaram você como ator em formação?
  
- Pensando nas diversas aulas que compõe o curso do CPTzinho, como você enxerga o cinema relacionado às outras práticas ali aplicadas (voz, corpo e teoria, por exemplo)?
  
- Quais filmes ou cineastas mais marcaram sua trajetória no curso?
  
- O que o cinema como linguagem (edição/montagem e ângulos/planos/closes) pode contribuir ao teatro e ao ator?
  
- Você passou a usar mais o cinema no seu processo criativo fora e após o curso do CPT?
  
- Caso seja necessário, autoriza citar seu nome e suas respostas no TCC?

## MANIFESTO

*Ser e não ser, eis a solução*<sup>94</sup>

*“Acredito que nunca ficarei completamente maduro nem nas ideias,  
nem no estilo, mas sempre verde, incompleto e experimental.”*

*Gilberto Freire*

Antunes Filho pretende uma nova teatralidade, em que propõe o primado do ator. Essa nova proposta de trabalho busca chegar ao fundo, destruir todos os macetes, todas as muletas de que o ator dispõe e procurar as reais potencialidades dele e do teatro. Um teatro vivo, com atores vivos, sempre em trânsito, não um teatro de funcionários.

Mexer efetivamente com o espírito humano, com o desenvolvimento espiritual de cada ator e de cada espectador.

Toda a arte dramática – teatro, cinema e televisão – está viciada e viciosa. Infelizmente, a atuação no Brasil, em quase sua totalidade, é realizada em cima (e somente) de estereótipos. Os modelos todos estão falidos. Ensinam-se por quem não sabe. Todos os jovens que desejam e sonham fazer teatro estão sendo jogados ribanceira abaixo – e ninguém está se dando conta de tamanho desperdício, de tamanha tragédia?

O que predomina em nossos palcos é o ator tecnicamente despreparado, carente de recursos, vítima dos próprios músculos-tentáculos que angustiosamente o amordaçam. E não existem falas, balbucios ou gritos que não sejam acompanhados de trejeitos e gestos para cima, para baixo ou para o lado (um verdadeiro espanador!) – como se isso pudesse salvá-lo do tamanho sufoco da ansiedade.

Se se fecha com rolha, como é que se consegue tirar vinho da garrafa? E o vinho, no caso, é a sensibilidade, é o verdadeiro sentimento solicitado pela cena, e não uma máscara que não seja estereotipada – se é que pode existir alguma máscara que não seja estereotipada – cobrindo a face tensa, dura. Não são os músculos que devem representar, e sim o espírito, sem puxão ou empurrão internos. Tudo deve se suceder por si só (*Tzu-Jan*).

---

<sup>94</sup> “O Manifesto, parte integrante do programa entregue ao público, foi redigido por Antunes Filho com a colaboração dos atores participantes do PP 1. A primeira apresentação do projeto ocorreu em 26 de março de 1998 em uma sala alternativa do Teatro Castro Mendes em Campinas – SP. Desde então, o Manifesto foi replicado em todos os programas das outras edições do PP.” (GREVE, 2017, p. 139).

Nas entrevistas, ouve-se sempre os atores que andam por aí dizerem, felizes da vida, que já estão sentindo as personagens por dentro, “tomados” – como se o teatro fosse terreiro de macumba ou sessão espírita. Caso clínico.

O comediante (não confundir com cômico de televisão) é aquele ator que sobrevoa a realidade imediata e tudo “percebe” com sua mente, que contém o cérebro/computador à disposição, com toda a programação já analisada e sistematizada. Ele entra no jogo “emprestando” com a sensibilidade seus reais sentimentos aos efeitos das ações que se sucedem.

E então, em vez do ator masoquista, mártir, ansioso, propõe-se o ator liberto, ser humano desapegado (no sentido budista), amante da liberdade – condição *sine qua non* para ter a vastíssima planície do imaginário ao seu dispor. E alegria, muita alegria, festejando sempre sua sacralidade do viver e a legião de seres que cada um contém em si. Alegria do dançar (*Lila*), do jogo – e por meio dele expressar todos os projetos e prefigurações que no momento se atualizam.

Para isso, acima de qualquer coisa, foi criado o Prêt-à-Porter – a queimação dos estereótipos, o ator com técnica e consciência da sua arte, dono da sua expressão.

A realidade imediata servindo apenas de plataforma para o voo a outras realidades, o yin e o yang interagindo (*Hsiang Sheng*) e possibilitando uma nova maneira de estar e de evoluir em cena, com sensibilidade, no reino do imaginário, criando astuciosamente ilusões para o espectador por meio do artifício do naturalismo: o ator ilusionista.

O trabalho é lento, e começa-se estimulando e ativando o homem criador (recriador?), o ator-artista, procurando colocá-lo em sintonia com a natureza por meio da complementaridade da aspiração e expiração, do dia e da noite (*Li*). E o que sintoniza, além da respiração, é a mente, no vórtice do grande vazio (*Sunyata*) das 10 mil coisas (*Wan Wu*), e não o frio computador/cérebro. Ela, a mente, é que comanda o cérebro, e não o contrário.

Com o espírito aguçado, a sensibilidade desenvolvida, o ator-artista está solto no fluxo da sua respiração e atento/relaxado a todas as coisas, longe de qualquer tensão, para “costurar” plenamente no agora-já a representação, as complementaridades, as circunstâncias propostas e os objetivos de programação. Como um satélite, ele sobrevoa toda a condição humana com o vasto e inesgotável repertório da natureza. A mente é o centro do universo, e o ator que experimenta isso sabe que tem em suas mãos a pedra filosofal para criar e transformar.

E, antes de tudo, para tornar-se um criador é necessário o afastamento. A parte frontal do ator é uma grande tela onde ele, por trás, propõe figurações, espectros, personagens. O ator artista são dois. Isso é fundamental no método: o afastamento. Só distanciado dessa realidade do espectador, do cotidiano, mas dentro da outra realidade superior e distinta, ele pode criar

jogos infinitos, para que iluda o espectador com eficácia, “fingindo” naturalidade. Como o deus Shiva, dançando, cria novos ilusórios universos. O ator criador de cosmogonias.

E não há possibilidade de um reflorescimento da dramaturgia com atores despreparados e estereotipados, energizados burramente, com seus músculos opressos e aos berros – que texto artístico e que nuances sensíveis e subliminares podem resistir?

Por isso surgiu o diretor-*designer*, autoritário, para compensar a ausência de intérpretes reais. E por isso a fuga dos atores com senso de profundidade.

O possível dramaturgo foge do teatro e prefere, correndo, escrever contos, romances, poesia – ou então, se quer ganhar dinheiro, recorre a telenovelas.

A Nova Teatralidade propõe o ator senhor do palco. Sem interferência, ele cria, escreve (estimulando futuros autores) e dirige possíveis cenas, improvisando o tempo todo. Absolutamente livre de todo e qualquer dogma e comando – e mesmo do que dizem e escrevem todas aquelas autoridades do teatro oficial.

Não se procura a originalidade pela originalidade: há um esforço no sentido de um avanço no campo do conhecimento para, e por meio dele, serem encontradas saídas para o caos que aí está. A partir de estudos e de várias fontes culturais, é estabelecida a organização de uma plataforma sobre o qual ele, ator, possa se firmar como artista.

O Prêt-à-Porter é uma busca de renovação de oxigênio, uma fuga dessa mesmice estereotipada em todos os níveis do teatro. Há um exílio dos palcos, um exílio não somente dos atores, mas também dos autores e do público, que vive à sombra, entediado, sem saber exatamente o que se passa, mas que espertamente sabe fugir cada dia mais das casas de espetáculos.

O Prêt-à-Porter é um não-espetáculo que é espetáculo – uma improvisação que não é improvisação, um esboço descartável na sua aparência, mas uma reflexão sobre o fazer teatral.

Um espaço que não é palco, sem refletores, sem aparelhos de som, sem qualquer condição de um teatro convencional.

São meses e meses de trabalho, de leituras e reflexões, e de muita prática por meio de exercícios diários. Ele pretende ser uma proposta básica. É e não é – é apenas uma probabilidade de ser não sendo. O Prêt-à-Porter é uma virtualidade.

E com a saudação “Viva a entropia!”, Antunes, coordenador do CPT-Sesc, arrematou sua proposta dizendo: “*Ad majorem Dei gloriam*”.