

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**TEATRO LICENCIATURA**

**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**MATHEUS GUEDES DE PAULA**

**ATOR-CINEASTA:**

**Uma oficina de cinema teórico-prática para atores.**

**Belo Horizonte,**

**2023**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**

**TEATRO LICENCIATURA**

**ESCOLA DE BELAS ARTES**

**MATHEUS GUEDES DE PAULA**

**ATOR-CINEASTA:**

**Uma oficina de cinema teórico-prática para atores.**

Trabalho de Conclusão de Curso na forma de artigo apresentado ao Curso de Graduação em Teatro – Licenciatura – na Escola de Belas Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, para obtenção de título de Graduado em Teatro Licenciatura.

Orientador: Prof. Dr. Rafael Conde

Belo Horizonte, 2023



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
ESCOLA DE BELAS ARTES  
Colegiado do Curso de Graduação em Teatro  
[colteatro@eba.ufmg.br](mailto:colteatro@eba.ufmg.br)  
(31xx) 3409 5385

CURSO DE GRADUAÇÃO EM TEATRO  
TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO DE GRADUAÇÃO / Habilitação Licenciatura

FOLHA DE APROVAÇÃO

Às 14:30h do dia 23/06/2023, reuniu-se no Espaço Vinho do Prédio do Teatro a Banca Examinadora, constituída pelos professores: Rafael Conde de Rezende, Júlio César Viana Saraiva e Ana Luiza Cavalcanti Fatorelli Carneiro, para avaliar o Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) do discente Matheus Guedes de Paula, intitulado “ATOR CINEASTA: Uma oficina de cinema teórico-prática para atores”, como requisito parcial para a obtenção do grau de Licenciado em Teatro.

O candidato foi considerado APROVADO.

Prof. Rafael Conde de Rezende – Orientador

Prof. Júlio César Viana Saraiva – Membro

Prof. Ana Luiza Cavalcanti Fatorelli Carneiro – Membro

Belo Horizonte, 23 de junho de 2023.

## **Resumo**

Esse artigo busca refletir, elaborar e pensar sobre uma oficina de teoria e prática em cinema voltada para atores e estudantes de atuação. Para isso, parte do relato de experiência da oficina “Ator realizador” realizada por Matheus Gepeto para estudantes de uma escola de artes cênicas de Ipatinga na 2ª Mostra Cine Cidade em 2022, visando melhorá-la para criar uma nova oficina dada pelo mesmo professor, a “Ator-Cineasta”. Explica as bases teóricas, metodológicas e pedagógicas da oficina, ilustrando também como ter conhecimentos em cinema influencia na formação e no trabalho de atores do audiovisual.

Palavras-chave: Ator-Cineasta; oficina; ensino de cinema para atores.

## **Abstract**

This article seeks to reflect, elaborate and think about a workshop on theory and practice in cinema aimed at actors and acting students. For this, it starts from the experience report of the workshop “Actor-Maker” carried out by Matheus Gepeto for students in a Drama Arts school in Ipatinga at the 2nd Mostra Cine Cidade in 2022, aiming to improve it to create a new workshop given by the same teacher, the “Actor-Filmmaker”. It explains the theoretical, methodological and pedagogical bases of this workshop, also illustrating how having knowledge in cinema influences the formation and work of cinema actors.

Keywords: Actor-Filmmaker; workshop; film teaching for actors.

Resumo.....	4
SUMÁRIO.....	5
1 INTRODUÇÃO.....	6
2 A oficina “Ator-Realizador”, ministrada na mostra Cine Cidade.....	10
3 Apresentando o programa da oficina “Ator-Cineasta”.....	20
4 Oficina “Ator-Realizador” e “Ator-Cineasta”: Um formato que alinha teoria, prática e tem a “igualdade de inteligências” (Rancière) como princípio pedagógico.....	25
5 Etapas da oficina.....	32
6 O porquê das escolhas pedagógicas: do celular ao jogo de dados; da direção de arte feita inteiramente pelos estudantes até a edição feita pelo professor.....	34
7 O que da oficina “Ator-Realizador” estará melhor na oficina “Ator-Cineasta”?.....	35
8 O “Ator-Cineasta” - uma nova fundamentação ao ouvir a palavra “ação!”.....	36
9 Considerações finais.....	38
10 Referências Bibliográficas.....	40

## INTRODUÇÃO

Minha trajetória como ator começou ainda criança, aos 6 anos de idade, como estudante do professor Lelo Silva. Desde então, não parei. Na infância e adolescência passei por escolas como o básico 1 e 2 do Cefart com David Dolpi, Yara Fernandes e Danilo Cutis; Galpão Cine Horto com Ana Domitila; Experiências em escolas construtivistas com Gláucia Vandeveld e Kauê Sales.

Na fase adulta, estudei com diversos professores que compõem a escola de teatro Puc Minas, onde obtive meu DRT, além de ter feito vários cursos livres. Faço parte da Trupe Estrela desde 2015, que é o grupo de teatro do Espaço Comum Luiz Estrela. Na Trupe, geralmente, tenho papéis de ator, dramaturgo e editor de vídeo.

Atuei em “Não Me Entrego Pros Caretas”, videoclipe da banda Lamparina que teve uma boa repercussão nacional. Sou editor de vídeos do grupo Galpão desde 2021. Atualmente, na condição de ator, me encontro no processo de montagem de uma peça do Oficinação do Galpão Cine Horto.

No início da fase adulta, ao cursar Cinema de Animação e Artes Digitais na UFMG, voltei a ter certeza da necessidade de ser ator e cineasta. Ambas as profissões surgem de um desejo nutrido desde a infância. Especializar-me nessas áreas, também de forma acadêmica, me trouxe uma experiência de cruzamento de linguagens e me desenvolveu uma percepção que sinto necessidade de compartilhar, de forma pedagógica, através de oficinas. A experiência como profissional e estudante me permitiu trocar conhecimentos teóricos e práticos de audiovisual com atrizes e atores. Agora, no lugar de professor, estou motivado para compartilhar a percepção de que:

“O cinema torna-se, nesta perspectiva, consciente da produção de imagens-movimento e imagens-tempo que opera. Está apto, portanto, a pensar sobre si mesmo e contra si mesmo, consciente de que não é a representação do mundo, mas a proposição de mundos, como se expusesse, além de suas imagens, sua própria linguagem, ou seja, as condições para sua existência.” (ALMEIDA, 2014, p.7)

Compartilhar conhecimentos cinematográficos com outras pessoas torna-se cada vez mais urgente e necessário. Isso porque todos estamos inseridos em uma sociedade neoliberal, em que estudar sobre linguagem audiovisual é uma ferramenta que propicia elementos de criação para manipulação e para se ter poder. Uma pessoa que não sabe que o audiovisual está repleto de técnicas, pode ser iludida ao entrar em contato com quem domina esse saber.

O letramento audiovisual é fundamental desde a infância para impedir que ludibriem facilmente a população mais jovem. Para gerações que já nascem em contato direto com redes sociais e streamings, ter a consciência de como tudo funciona pode evitar certas manipulações.

Esse letramento em linguagem audiovisual pode ser ensinado para as crianças através de um adulto que tenha essas informações, adulto esse que pode inclusive ter feito a oficina “Ator-Cineasta”. A oficina ganha, aqui, mais um papel. Ela é voltada também para um público de atores adultos e adolescentes que querem replicar seu conhecimento para outras pessoas. Idealmente, a linguagem audiovisual deveria ser ensinada para crianças na escola, mas enquanto isso não acontece de forma ampla, achemos medidas paliativas. O ensino dessa linguagem desde cedo é importante pois as crianças estão muito expostas ao audiovisual. Antes de aprender a ler e a escrever, crianças já assistem vídeos em redes sociais. O tema está em evidência de tal forma que em 2019 houve uma redação no ENEM com a temática do cinema. No Centro Pedagógico da UFMG, as crianças já têm uma disciplina de audiovisual voltada para elas, levando-se em conta a importância delas entenderem de linguagem audiovisual desde cedo.

Meu trabalho de conclusão de curso na minha primeira graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais foi o “A AUTO-DIREÇÃO CINEMATOGRAFICA - Considerações sobre dirigir, roteirizar e atuar no próprio filme”, orientado pela prof. Dra. Ana Lúcia Andrade (EBA/UFMG). Ele fala a respeito de atores que dirigem, roteirizam e atuam como personagens em seus próprios longa-metragens, como é o caso, por exemplo, do Ator-Cineasta brasileiro Selton Mello. Essa monografia da minha formatura no curso de cinema dialoga muito com o artigo de conclusão em teatro licenciatura aqui presente. No entanto, uma das características mais dissonantes entre as duas é que a monografia de cinema foi praticamente inteira baseada em diversos depoimentos de “atores-cineastas”, enquanto esse artigo sobre a oficina tem uma fundamentação mais ligada às escritas acadêmicas de

cinema, teatro e pedagogia. Como a monografia do cinema e esse artigo do teatro são complementares, vale a leitura da monografia como um referencial que explica a vivência na ótica de atores-cineastas experientes ao longo da história. Desse modo, pode-se conhecer como eles conseguiram articular e executar muito do que há de interessante nesses universos distintos, no que fortalece suas criações artísticas através de suas diferenças e similitudes. Além disso, as referências bibliográficas do TCC em cinema, aprovado com nota máxima em 2015, possui amplas referências videográficas e de depoimentos para serem assistidas através de links do Youtube.

Agora, no trabalho de conclusão de curso da minha graduação em Teatro Licenciatura, senti a necessidade de investigar sobre o ensino de teorias do audiovisual para atores através de oficinas com experimentações teóricas e práticas em cinema, que partem da minha vivência e experiência.

Durante minha graduação em Cinema de Animação e Artes Digitais na UFMG (2010-2016) tive experiências pedagógicas que sedimentaram meu desejo de compartilhar o conhecimento que construí no campo interartes<sup>1</sup> : atuar como estagiário na Faculdade de Educação; dar oficinas de *stop motion* e brinquedos óticos para jovens, em cursos oferecidos pela Poeira Estúdios; ser monitor da matéria “Ator e Jogo de Câmera”, do professor Dr. Rafael Conde; ser assistente de direção desse mesmo professor em dois curtas-metragens durante minha graduação em Cinema na UFMG; ser novamente assistente de direção do professor Rafael Conde, desta vez, em um experimento cênico do grupo Galpão quando estudante do curso de licenciatura em teatro.

No meu estágio na FAE/UFMG, entre 2012 e 2013, com a Professora Rosemary Dori, eu escrevi artigos que eram publicados no site do Grupo Sétima Arte da FAE/UFMG. O portal online onde os artigos estavam hospedados foi extinto com o fim do grupo de pesquisa. Eu também auxiliava a professora Rosemary na criação e execução das aulas para seus estudantes da pedagogia, ao contribuir para a criação e execução da matéria “Cinema, Educação e Filosofia”, optativa da grade de pedagogia da FAE/UFMG. Ao participar dessa disciplina em uma graduação que não era de audiovisual, percebia como eles poderiam

---

<sup>1</sup> Contexto no qual se observa um imaginário que alimenta a interação entre as suas linguagens da arte – o que se pode também denominar poética das correspondências. (CASA NOVA ; ARBEX e BARBOSA, 2010; CLÜVER,1997)



utilizar seus recursos para potencializar sua didática na práxis e como esses saberes instrumentalizam os professores em diversas searas multiplicando suas possibilidades.

Nas oficinas da Poeira Estúdios (2012-2014), em que eu era monitor da professora Giuliana Danza no ensino de brinquedos óticos, animação *stop motion* e *pixilation* para crianças, tive a nítida percepção de como a introdução de vivências cinematográficas para um público leigo, trazia para suas vidas uma ressignificação do olhar sobre elementos artísticos presentes no cotidiano. Deixavam de ser apenas apreciadores e agora poderiam também ser realizadores. Um Ator-Cineasta, que exerce funções nessas duas áreas de conhecimento com propriedade técnica, é também um profissional com uma ótica ampla. Parte do conhecimento e da experiência de um Ator-Cineasta pode ser propiciada através da participação em oficinas introdutórias na área de audiovisual, tais como aquelas que busco oferecer.

Para continuar utilizando o conceito de Ator-Cineasta neste artigo, vale pontuar o que quero dizer com o termo cineasta, por variar de significado de acordo com o contexto. Após essa especificação do que se trata o uso da palavra, fica nítido também a importância da oficina em um lugar de trazer conhecimentos em áreas diferentes das de ator para quem for fazer parte dela.

Aqui, o cineasta não se refere à atuação em uma área específica dentro das diversas no audiovisual, como a de direção, mas a todas as áreas em si. É um termo guarda chuva. A oficina busca então, dar um arcabouço teórico e prático de cinema para os estudantes, porque como Jacques Aumont afirma em seu livro “As Teorias dos Cineastas”, ser cineasta pode envolver não só criar em cinema, mas colocar as teorias que possibilitem essa criação na prática:

O cineasta é um criador de um tipo particular: “sem mãos” (sem relação imediata com qualquer material ou ferramenta); coagido por uma instituição de tipo não apenas comercial, mas semi-industrial; que trabalha segundo um ritmo insólito, porque, mesmo se faz um filme após o outro, sem interrupção, como Walsh e Fassbinder, a fabricação de um filme deve passar por estágios de natureza muito diferente (roteiro, filmagem, montagem). Como esse criador cria? É uma velha questão à qual a noção de autor respondia em termos estéticos. Falar de teoria

talvez permita dar outras respostas, pelo menos parciais, mesmo se um cineasta, em seus momentos de teoria, continue sendo um cineasta antes de mais nada. Minha aposta é que os cineastas teóricos esclarecem, sem simplificá-los, os problemas teóricos mais importantes, porque os enfrentam em nome de uma prática. A teoria dos cineastas não é perfeita nem completa, mas é mais sedutora, mais vibrante, muitas vezes mais límpida do que a teoria dos teóricos. Isso basta (AUMONT, Jacques. 2004, p. 13)

O principal processo catalisador da minha atual pesquisa teve como maior fomento a vivência em ser o primeiro monitor na matéria “Ator e Jogo de Câmera”, do professor Dr. Rafael Conde (2014-2015). A disciplina era composta por alunos dos cursos de Cinema de Animação e Artes Digitais e também de Teatro da EBA/UFMG. Nesta disciplina, os estudantes produziam quatro curta-metragens ao longo de um semestre, em diálogo com algumas teorias e referências bibliográficas selecionadas pelo professor.

A turma era dividida em pequenos grupos partindo do pressuposto de que os estudantes têm autonomia nos seus processos criativos, tanto na escolha dos papéis que irão exercer nas produções, quanto nos pormenores do roteiro e de outros aspectos da produção. Durante a produção do curta, os estudantes contavam com o auxílio do professor e do monitor. Os quatro curta-metragens realizados pelos estudantes durante a matéria eram fundamentais para que eles compreendessem os diferentes modos de se fazer cinema. Essa compreensão se dava na síntese da estrutura de cada um dos curta-metragens que eles iriam produzir.

## **2 A oficina “Ator-Realizador”, ministrada na mostra Cine Cidade.**

Na época em que fui monitor da matéria “Ator e jogo de câmera” eu tinha muito contato com estudantes de teatro que estavam tendo vivências teóricas e práticas como cineastas. Isso me serviu de inspiração para querer elaborar uma oficina de teoria e prática de cinema voltada, exclusivamente, para estudantes de atuação, atores e atrizes. A oficina que ofereço tem como público alvo atores em geral, mas que atuem em cinema ou, ainda que sejam atores de teatro, tenham intenção de atuar também em audiovisual.

Essa inspiração, é evidente, também está relacionada ao meu envolvimento com ambas as profissões. Aqueles que atuam apenas em uma delas, muitas vezes, não aproveitam do vasto campo teórico da outra esfera profissional.

A partir desse meu histórico, percebi que conhecimentos múltiplos em processos interartes, além de potencializarem criações de áreas específicas, facilitam processos docentes em ações pedagógicas. “Ação pedagógica” que não seja uma violência simbólica em que o sistema escolar dá legitimidade para o arbítrio cultural dominante subjugar a classe dominada, como apontado por Bourdieu:

Para mim ainda hoje [1999] é surpreendente, como foi naquela época [1969] que o fato de dizer que uma instância como o sistema de ensino contribui para conservar as estruturas sociais, ou dizer que as estruturas tendem a se conservar ou se manter – o que é uma constatação – é surpreendente que esta constatação seja percebida como uma declaração conservadora. Basta pensarmos um pouco para percebermos que o mesmo enunciado sobre a existência de mecanismos de conservação pode ter um caráter revolucionário.[...] Quando você diz as coisas são assim, pensam que você está dizendo as coisas devem ser assim, ou é bom que as coisas sejam dessa forma, ou ainda o contrário, as coisas não devem mais ser assim (BOURDIEU, Pierre; PASSERON, 2008 p. 13-15).

Acredito então em uma ação pedagógica diferente da apresentada por Bourdieu, de manutenção das estruturas, que também é criticada pelo sociólogo. Prefiro nos meus procedimentos didáticos uma ação pedagógica que beneficia artistas em seus processos de ensino-aprendizagem com um viés Freireano:

Quando o homem compreende a sua realidade, pode levantar hipóteses sobre o desafio dessa realidade e procurar soluções. Assim, pode transformá-la e o seu trabalho pode criar um mundo próprio, seu Eu e as suas circunstâncias. (FREIRE, 1979)

Uma educação que contribua para aprimorar as perspectivas de todos aqueles que estejam envolvidos no processo de ensino-aprendizagem. Uma educação que permita um ambiente de troca para se conhecer múltiplas linguagens artísticas entre os estudantes,

realizadores e professor. Essa abordagem de ensino é uma maneira de contemplar o humano e explorar sua totalidade, em contato com os seus semelhantes e com a natureza das coisas, para transformar a vida através de uma educação libertadora que resgata e articula espaços, vivências, experiências, culturas e sociabilidade.

Precisamos ter consciência de que teoria e prática são elementos indissociáveis. Aprendizados que costumam ser categorizados como especificidades, se forem utilizados de formas combinadas ganham novos poderes. A junção de conhecimentos diversos, quando tem objetivos, podem instrumentalizar de modo mais amplo as possibilidades de vivências dentro de campos artísticos diversos. Um ator que estuda teorias do cinema para ter uma compreensão abrangente do seu processo é também um profissional que saberá que:

O ator compõe a forma cinematográfica na mesma dimensão que o enquadramento e a luz. E assim como o enquadramento não pode se reduzir às bordas de um retângulo e nem tampouco a luz à iluminação das coisas, o ator não é reduzível a um mero significante do qual o personagem seria o significado . (BRENEZ, 1993, p. 89)

Com a pandemia, atores e atrizes produziram muitas obras cinematográficas. Ficou ainda mais evidente para mim que seria bom que estivessem imbuídos de teorias que os tornassem conscientes sobre algumas questões técnicas. A escolha de um plano ou angulação de filmagem de forma mais atenta poderia enriquecer suas criações. Por consequência, esse embasamento teórico provavelmente geraria também uma capacidade de, ao exercerem o trabalho de ator no set, saberem como lidar de forma mais clara com elementos narrativos e estéticos que o criador pode exercer. Também geram arcabouços para realizarem seus próprios filmes, se tornando assim, Atores-Realizadores, Atores-Cineastas.

Dessa forma, o meu problema de pesquisa é uma reflexão crítica interpretativa baseada na minha vivência como um professor de teorias de cinema para atores, em um contexto de educação não formal. É uma investigação de como elementos do ensino-aprendizagem de teorias do cinema contribuem para a formação dos atores, e principalmente, um relato de como isso ocorreu na oficina: “Ator-Realizador”, que eu ofereci em Ipatinga, em 2022, e que irei aperfeiçoar e oferecer em outras oportunidades dentro de uma oficina que pretendo nomear como “Ator-Cineasta”. Desenvolvo esse artigo, também,

como um relato de experiência de como a oficina na Mostra Cine Cidade foi estruturada, realizada, e a possibilidade de uma melhora quando eu for a oferecer novamente modificando sua duração para aumentar sua qualidade.

Ministrei essa oficina na 2º Mostra Cine Cidade em Ipatinga, dos dias 12 ao 16 de setembro de 2022. A mostra é idealizada por Gabriel Murilo, Anais Dellacroce e Thales Brenner Ventura, contando com recursos da lei de incentivo fiscal do Estado. A oficina que ofereci na mostra ocorreu a convite deles. O objetivo da mostra foi levar cinema brasileiro para diversas praças de Ipatinga, com uma potente cenografia de Pedro Stauffer, telões de cinema e muita pipoca, tudo gratuito.

O resultado final da oficina foi a exibição de três curtas feitos pelos estudantes de teatro da Escola Municipal de Artes de Ipatinga (EMAC), onde foram oferecidas as aulas. Ocorreu no parque Ipanema, em uma ótima estrutura de cinema de praça. Essa primeira experiência de oficina ganhou o nome de “Oficina Ator-Realizador: teoria e criação audiovisual em celular”. Eu contei com a assistência de Matheus Soriedem para realizá-la, que ajudou para que tudo ocorresse da melhor forma possível, dando ótimas contribuições às aulas e sendo um bom parceiro de trabalho. A oficina foi oferecida de segunda a quinta para 30 estudantes com idades entre 13 e 65 anos, que foram divididos em duas turmas, uma no período da tarde e outra à noite. Os estudantes estavam muito engajados e interessados, e eu e Soriedem estendemos a duração das nossas aulas todos os dias, a pedido das três dezenas de pessoas que participaram desse processo conosco.

Abaixo, vocês podem observar imagens da oficina que foi ministrada na mostra Cine Cidade e da exibição dos três filmes realizados pelos estudantes da oficina no parque Ipanema com a nossa orientação. Algumas etapas da oficina que estarão nessas imagens serão esmiuçadas em explicações que virão ao longo deste artigo.

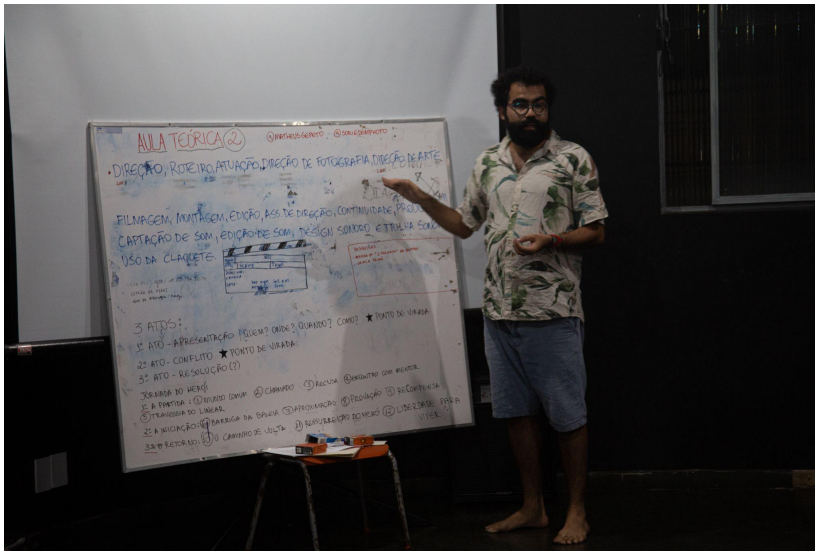
**Fotos 1, 2, 3, 4** – Matheus Gepeto oferecendo aulas teóricas para os alunos das duas turmas da oficina “Ator Criador”, na 2º mostra Cine Cidade da EMAC- Ipatinga, com assistência de Matheus Soriedem. (Set/2022)



Fotos: Erick Mendes

**Fotos 5, 6, 7** – Matheus Gepeto conduz a prática de criação de roteiro entre os estudantes, utilizando-se do jogo “Story Cubes” para que eles mesmos criem suas histórias e explicando as bases teóricas da criação de um roteiro, na oficina “Ator Criador” da 2ª mostra Cine Cidade na EMAC- Ipatinga. (Set/2022)





Fotos: Erick Mendes

**Fotos 8, 9** – Trechos das aulas onde há a dinâmica de apresentação da turma em roda e da conversa sobre as imagens cinematográficas produzidas pelos alunos sendo analisadas sobre a ótica de fundamentos da linguagem audiovisual, em exposição dialogada. As imagens foram feitas pelos estudantes pelo celular e exibidas no telão. Parte da oficina “Ator Criador” da 2ª mostra Cine Cidade na EMAC- Ipatinga. (Set/2022)



Fotos: Erick Mendes

Fotos 10, 11, 12, 13 – Exibição dos três curtas criados pelos estudantes da oficina Ator-Criador no parque Ipanema, na noite de encerramento da Mostra Cine Cidade.



Fotos: Flávio Charchar.

Fotos 14 e 15 – Foto do professor Matheus Gepeto com seu assistente Matheus Soriedem junto de parte da turma da oficina Ator-Criador no parque Ipanema na noite de exibição dos três curtas metragens produzidos por eles, além de Matheus Gepeto e Matheus Soriedem ao lado de Anaís Della Croce e Gabriel Murilo, criadores da Mostra Cine Cidade.



Fotos: Flávio Charchar.



**Fotos 16, 17, 18, 19** – Dois frames dos filmes “A maldição do cometa” (turma da tarde) e frames dos filmes “O menino azul” e “Sapiens” (turma da noite). Filmes realizados pelos estudantes na oficina “Ator Criador” da 2ª mostra Cine Cidade na EMAC- Ipatinga, com orientação de Matheus Gepeto e Matheus Soriedem. Os filmes podem ser acessados através do canal da Mostra Cine Cidade: <https://www.youtube.com/@MostraCineCidade> (Set/2022)





Fotos: Frames capturados dos filmes realizados pelos estudantes, em que eles mesmos foram diretores de fotografia.

Para realizar essa oficina, eu parto da hipótese de que conhecimentos teóricos em cinema sensibilizam o olhar dos estudantes nas suas práticas como atores, considerando que os estudantes de teatro interessados nessa oficina têm ou desejam ter experiências também como atores de cinema. Inclusive, o público alvo tanto da oficina de Ipatinga como da que

darei a partir de agora é esse: atores e estudantes a partir de 13 anos, sejam de atuação para teatro ou para audiovisual, que trabalham como atores de cinema ou que tenham esse desejo.

Ao longo desse artigo, falarei sobre uma experiência pedagógica vivenciada nesse contexto, citando como, de forma simples, ela foi transmitida para um público que não está envolvido no trabalho profissional por detrás das câmeras.

Explícito o que foi ensinado e o porquê das minhas principais escolhas. Houve uma investigação das teorias do cinema que atores do audiovisual estudam para aprimorar sua profissão, aplicadas no curso em que ministrei, com a sistematização de referências bibliográficas de quais delas potencializam o seu trabalho. Também um plano pedagógico que busca conduzir um aprendizado bastante intuitivo, horizontal e com o mínimo de hierarquias, objetivando a realização de curtas metragens no final da prática pedagógica.

Os conhecimentos repassados na oficina se baseiam nos ensinados em escolas de formação de cineastas. Se eles geram uma base capaz de fazer com que os cineastas se tornem melhores realizadores, terão o mesmo efeito para que atores criem, ainda que com outra ótica, por serem de outra profissão.

Minha inspiração são autores e professores com os quais eu tive contato na Escola de Belas Artes no Departamento de Fotografia, Teatro e Cinema, bem como no departamento de comunicação da FAFICH, além de autores e professores que me foram apresentados na segunda graduação em Teatro Licenciatura. Ao me referir às pessoas ligadas às teorias que fizeram parte da minha trajetória nas minhas duas graduações na UFMG e que carregaram comigo na minha oficina preciso mencionar os professores Rafael Conde, Ana Lúcia Andrade, Carlos Falci, Leonardo Vidigal, Luiz Coelho, Jalver Bethônico, Marília Bergamo, Maurício Gino, Giuliana Danza, Teca Moura, Ricardo Poeira, Julio Vianna, André Brasil, Mônica Toledo, Cláudia Mesquita, Maria do Céu, Giovanna Viana Martins, Bruna Chiaradia, Mariana Muniz, Ricardo Figueiredo, Rita Gusmão, Gustavo Moreira, Eugênio Tadeu, Vinícius Albricker, Antônio Hildebrando e Marina Marcondes. Minha mãe, meu pai, sua esposa, algumas tias e minha avó, todos professores, além de amigos muito próximos ao longo da minha vida, também são uma inspiração e fonte de conhecimento para minha prática da docência, e sou muito grato por isso.

Me aproprio de importantes teóricos da linguagem cinematográfica e de seus referenciais para compreender as funções psicológicas de enquadramentos, movimentos e posicionamento de câmera, tais como Jacques Aumont (1942-), Robert Bresson (1901-1999), Pedro Guimarães (1971-), Marcel Martin (1908-1979) e Israel Xavier (1947-). Dentre essas referências, destaco as contribuições de Sergei Einsenstein (1898-1948), um dos maiores expoentes da montagem e edição na história da sétima arte. Robert Mc Kee (1941) e Syd Field (1935-2013), por sua vez, cânones das questões mais clássicas ligadas aos roteiros. Fayga Ostroer (1920-2001), minha maior referência dentro de teorias da composição visual por despertar naqueles que têm contato com sua pesquisa um olhar de direção de arte. Por fim, menciono também Israel Pedrosa (1926-2006) que é um pintor brasileiro fundamental para o entendimento da teoria da cor.

### **3 - Apresentando o programa da oficina de “Ator-Cineasta”**

Na oficina que ministrei na mostra Cine Cidade, denominada “Ator-Realizador”, havia um programa de conteúdos teóricos, que eu segui fidedignamente. Optei por apresentar aqui o programa da próxima oficina que eu vou oferecer, a “Ator-Cineasta”. Ela é inspirada nas vivências que tive em Ipatinga e na minha avaliação de como melhorar a oficina, que se trata, na verdade, de termos mais tempo para executar as etapas de seu processo. O programa da nova oficina é também inspirado no programa da disciplina “Ator e Jogo de Câmera” ministrado pelo professor Rafael Conde.

A oficina foi estruturada para que, diariamente, os estudantes tenham vivências teóricas, práticas, e teórico-práticas.

## **PROGRAMA DA OFICINA**

**“Ator Cineasta - Realização e prática em cinema para atores”**

**CARGA HORÁRIA:** 20hs aula (5 aulas de 4h cada) + exibição pública do curta-metragem.

### **EMENTA:**

Introdução teórica e prática à linguagem e ao fazer audiovisual para atores e estudantes de atuação. Realização de curta-metragem autoral utilizando celulares para os estudantes aplicarem aquilo que aprenderam. Exercícios práticos e ensino de teorias que instrumentalizam os estudantes a criarem suas próprias produções cinematográficas em funções técnicas dentro de uma equipe de produção cinematográfica experimental e/ou como atores em cinema. Exibição do curta-metragem produzido pela turma de forma pública e, posteriormente, se a turma desejar, disponibilização do filme no youtube.

## PROGRAMA

### Aula 1:

1. Apresentação do curso, conteúdo, professor e assistente. Dinâmica de apresentação e entrosamento da turma.
2. **Exercício prático 1:** Produção de “imagens e vídeos cinematográficos” com celulares, levando questões de composição em consideração, antes da aula teórica sobre fundamentos do audiovisual.
3. **Aula teórica 1:** Exibição de curta metragem que o professor fez parte da equipe para explicação de teorias do cinema.
4. **Aula teórico-prática 1:** Uso das fotos e vídeos que os estudantes fizeram no exercício 1 projetadas, para exemplificar e explicar fundamentos do audiovisual.

### Aula 2:

1. **Aula teórica 2:** Explicação de funções cinematográficas básicas. Breve explicação teórica sobre roteiro, claquete e som no cinema.
2. **Exercício prático 2:** Escolha dos estudantes sobre quais funções vão exercer na realização do curta-metragem. Distribuição das funções de forma equilibrada. Exercício prático para criação do roteiro do curta através do “*story cubes*”<sup>2</sup>. Experimentação de captação de sons com microfone de lapela, celular e gravador de cinema 4n.
3. **Aula teórico/prática 2:** Exibição do roteiro de um filme brasileiro, explicação de sua estrutura. Escrita de um roteiro pela turma, que vai ser filmada pela mesma;

### Aula 3:

1. **Aula teórica 3:** Pequena aula teórica sobre pré-produção e limitações existentes para realização do curta experimental final.
2. **Exercício prático 3:** Confeção de elementos de direção de arte e início das filmagens no local da oficina, levando-se em conta as contingências materiais.

---

<sup>2</sup> Jogo de dados estimulador da criação de histórias a partir de 9 dados dispostos de diversos ícones aleatórios que, ao serem jogados, devem estar presentes em uma narrativa.

#### **Aula 4:**

**1. Aula teórico-prática 4:** Aula voltada inteiramente para finalizar as filmagens

#### **Aula 5:**

**1. Aula teórico-prática 5:** Finalização das filmagens. Explicações teóricas sobre finalização, pós produção, montagem e edição. Envio dos arquivos captados por estudantes para que o professor faça a montagem do filme fora do contexto da oficina.

**2. Aula prática 5:** Roda de conversa sobre a oficina e dinâmica de finalização.

### **OBJETIVOS**

Abordar as principais teorias e fundamentos do audiovisual, em uma prática pedagógica que alia o teórico com a realização e experimentação, possibilitando que o estudante se aprofunde mais na área técnica de seu interesse.

Possibilitar e instrumentalizar atores, atrizes e estudantes de atuação para serem Atores-Cineastas, realizando suas próprias produções cinematográficas.

Demonstrar, através da vivência de um cinema de grupo, como criar cinema desde a pré-produção levando-se em conta as contingências materiais e limitações de recursos. Fomentar um elo entre estudantes que possibilite que façam outros projetos com colegas que tenham tido alguma identificação, futuramente.

Ser uma semente, um estímulo, para que a partir dessa oficina possam continuar sua jornada nas áreas artísticas de seu interesse.

Estudar os modos de ser ator e de se fazer cinema, para que a turma comece a experimentação de sua própria identidade autoral, pessoal e coletiva.

Produzir, ao final das aulas, um curta-metragem filmado com o celular como resultado final com uma exibição pública. O curta serve também de material de portfólio para a turma.

### **PROCEDIMENTOS DIDÁTICOS**

Apresentação de bibliografia e recomendação de leitura de textos e vídeos específicos relacionados ao conteúdo proposto.

Aulas com trocas de conhecimento entre professor-estudantes a partir de exercícios práticos e teóricos que os instrumentalizam a criarem e terem o entendimento de como fazer para realizarem suas próprias produções cinematográficas.

Estudo das principais teorias dos fundamentos do audiovisual, com ênfase em como isso pode contribuir na realização do trabalho de um ator.

Exercícios práticos criativos utilizando-se de celulares, jogos de dados, dinâmicas teatrais, dentre outros elementos como dispositivos de criação cinematográficos levando-se em conta a ótica do ator.

### **LOCAL EM QUE É REALIZADA**

Festivais que abordem cinema e/ou teatro em sua programação, salas de aula, locais que aceitem o ensino de oficinas livres de formação para atores e estudantes de atuação.

### **MATERIAL BÁSICO NECESSÁRIO**

Notebook, datashow, cadeiras, pen drive com material didático de vídeos e arquivos do professor, caderno/papéis/lápis/caneta/pranchetas, internet wi-fi, jogo de dados “story cubes”, celulares capazes de terem memória e qualidade mínima para fazer as filmagens de pelo menos uma parte dos alunos que irão fazer a oficina.

### **PÚBLICO ALVO**

Atores e estudantes de atuação a partir de 13 anos.

**NÚMERO IDEAL DE ESTUDANTES POR TURMA:** No máximo 15 estudantes.

### **BIBLIOGRAFIA BÁSICA:**

- AUMONT, J. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papyrus, 1995
- BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo : Iluminuras, 2005.
- CÂNDIDO, Antonio (Org.). *A Personagem de Ficção*. São Paulo: Perspectiva, 2002
- CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme - 1ªed*, 2019
- EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002
- MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007
- MC KEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. São Paulo, SP. Editora Arte e Letra, 2017.
- OSTROWER, Fayga. *O universo da arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1996
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: L. Cristiano, 1995.
- XAVIER, Ismael. *Experiência do cinema : antologia* / Ismail Xavier organizador . - Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra. 2005



## BIBLIOGRAFIA COMPLEMENTAR

- AMIEL, Vincent. Estética da montagem. Lisboa: Ed. Texto & Grafia, 2010.
- ANDREW, Tudor. As Principais Teorias do Cinema. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989.
- AUMONT, Jacques. O Cinema e a Encenação. Lisboa: Texto&Grafia, 2006.
- BARBA, Eugenio & Nicola Savarese. A Arte Secreta do Ator: Um Dicionário de Antropologia Teatral. São Paulo: Realizações Editora, 2012.
- BAZIN, André. O Que é o Cinema? São Paulo: Ubu Editora, 2018.
- BONFITTO, Matteo. O ator compositor. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BORDWELL, David. *Figuras Traçadas na Luz – A Encenação no Cinema*. Campinas: Papyrus, 2009.
- MACIEL, Kátia (org). Cinema Sim: Narrativas e projeções. São Paulo: Itaú Cultural, 2008.
- MARTIN, Marcel. A Linguagem Cinematográfica. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- MIGLIORIN, Cezar (org.). Ensaio no Real. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2010.
- MUSSER, Charles. “The changing status of the actor” In *Movie Acting: The Film Reader*, ed. Pamela Wojcik. New York: Routledge, P. 51-58 . 2004.
- NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto e grafia. 2012.
- OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera. 1998.
- RAMOS, Fernão Pessoa (org). Teoria Contemporânea do Cinema, vol II. Sao Paulo: SENAC, 2005.
- STANISLAVSKI, C. A Preparação do Ator. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.
- STANISLAVSKI, C. A Construção da Personagem. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- XAVIER, Ismail. O Olhar e a Cena – Melodrama, Hollywood, Cinema Novo, Nelson Rodrigues. São Paulo: Cosac&Naify, 2003.

### **4- Oficina “Ator-Realizador” e “Ator-Cineasta”: Um formato que alinha teoria, prática e tem a “igualdade de inteligências” (Rancière) como princípio pedagógico.**

A seguir, vou relatar práticas pedagógicas que utilizei na oficina “Ator-Realizador” e que pretendo continuar colocando em ação na oficina “Ator-Cineasta”. Importante explicar, primeiramente, que o nome da oficina “Ator-Realizador” foi criado pensando que com a oficina, os atores teriam também arcabouços de teoria e prática em cinema para serem realizadores em funções para além da atuação. Um ator difere-se de um realizador não só por:

relações oriundas do teatro (o ator e o encenador), mas também do universo das artes pictóricas (o modelo e o pintor). Usando como ponto de partida o argumento de Alain Bergala, visa-se entender o atelier do pintor como metáfora para o set de filmagem, ou de que maneira a relação entre modelo

e artista determina os rumos da obra terminada : o quadro ou o filme. Podem ser discutidos temas como as relações entre “criador-criatura” (Bergala 2004), o corpo do ator como transferência de um “desejo de fraternidade” (Bergala 2006) e filmes que tiram sua construção formal e narrativa da triangulação de desejos entre ator e diretor mediados pelo dispositivo da câmera de filmagem. [...] é preciso investigar os rastros do processo de criação que transbordam para a obra terminada. Em outras palavras, os momentos da poética que influem na apreciação estética de um filme. [...] No caso do ator de cinema, como o fato de colocar um corpo diante de uma câmera e estabelecer com ele relações de cumplicidade e criação colaborativa pode determinar a forma de um plano, de uma sequência ou de um filme no todo. (GUIMARÃES, 2019)

Um ator com conhecimentos de linguagem audiovisual adquire novas condições para se envolver com outras práticas de realizador. A mudança do nome da oficina para “Ator-Cineasta” se deu por um entendimento de que o nome “Ator-Realizador” é muito amplo, e talvez até mesmo confuso. “Ator-Cineasta” vai direto ao ponto: demonstra que o objetivo dessa oficina é uma iniciação para atores ao universo profissional de cineastas, que, em um título unido por um hífen indica, inclusive, a possibilidade profissional de ser um híbrido dos dois. Na junção “Ator-Cineasta” há um elo de relações maior do que em “Ator-Realizador”, porque, como vimos aqui, o realizador e o ator em questões terminológicas evocam funções que se estabelecem muitas vezes através de profissionais diferentes no jogo do set, enquanto “Ator-Cineasta” tem uma ligação mais complementar. Nota-se também uma ligação imagética desse elo através do hífen que une as mesmas, como se elas se abraçassem.

Apesar das diferenças nos nomes, muitos princípios e embasamentos da oficina “Ator-Realizador” se manterão na “Ator-Cineasta”. A mudança é muito mais por uma questão de nomenclatura que expresse o objeto-fim de quem desejar experienciá-la. Haverá também uma maior carga horária para readequação do tempo.

Comecei a aula “Ator-Realizador” propondo uma dinâmica de apresentação. Em Ipatinga foi um jogo teatral em que as pessoas criavam partituras corporais e sonoras que as representassem imageticamente. Uma apresentação que já traz os alunos para um universo teatral, em roda, de expressão corporal e imagética, já os inicia em um lugar mais confortável

e conhecido para atores. Além disso, uma apresentação de si sem falar sobre o seu currículo profissional e acadêmico cria na turma uma conexão sem hierarquização de poderes entre os estudantes, o que é muito positivo para o grupo.

Fui aluno, recentemente, de uma oficina de monólogos para cinema ministrada pela atriz Bárbara Colen. A nossa apresentação para os colegas era apenas dizer o nome, um medo e uma expectativa que tínhamos em relação ao curso. O comentário geral na oficina da Bárbara foi de como essa apresentação criou na turma uma conexão por não elevar ou abaixar o status<sup>3</sup> dos indivíduos, pois, afinal “a imagem pensa e faz pensar, e é nesse sentido que ela contém uma pedagogia intrínseca” (LEANDRO, 2001, p. 31).

Curiosamente, na oficina de Ipatinga, a partir de uma sugestão do Matheus Soriedem, também perguntamos para os estudantes da EMAC quais eram as expectativas deles em relação à oficina, e em que áreas gostariam de se aprofundar, sem apresentarem currículos e experiências prévias, o que foi ótimo e suficiente para traçarmos um norte de como conduzir a didática. Essa apresentação, sem currículo, foi a que a turma teve acesso. Havia um formulário que os estudantes preenchiam para participar da oficina, para que eu soubesse mais sobre sua formação, desejos, e informações essenciais como o pronome e gênero pelo qual as pessoas gostariam de ser referidas, mas só o professor e o assistente tiveram acesso a essa base de dados, o que nos norteou na condução de nossa prática docente.

A função que era do interesse majoritário era a de atuar. Afinal, estávamos em uma escola de formação de atores. No entanto, ao fim da experiência, diversas pessoas que se aventuraram em outras funções ganharam muito gosto pelas mesmas, como é o caso de uma estudante de 13 anos que atuou, fez direção de arte e elaborou um roteiro de um curta-metragem.

Em entrevista concedida a TV Globo sobre a oficina, essa estudante chamada Kimberly Stefani, disse que “aprender um pouco sobre o cinema foi muito importante para agregar mesmo, caso a gente no futuro queira isso como profissão para a nossa vida, e a gente

---

<sup>3</sup> Por estarmos falando de atuação, recorri para ilustrar essa questão as teorias de improvisação de Keith Johnston, onde "o status de um personagem advém da interação do ator com os demais ou/e com o ambiente, onde alguns elementos (personagem ou ambiente) podem estabelecer relações de dominância entre os outros. (...) Um mesmo personagem pode ter diversos status e eles vêm da interação com os elementos. São as variações de um status para outro que tornam a construção do personagem mais interessante." Fonte: <https://teatronashorasvagas.wordpress.com/2016/07/20/repost-keith-johnstone-sobre-status/>

aprende mesmo a observar detalhes dentro de filmes, séries, quando a gente aprende um pouco mais sobre o cinema”.

A oficina que concebi parte do princípio de que entre o professor e os estudantes, e também nas relações de convivência dentro da própria turma, há um processo de troca e construção horizontal de conhecimentos. Isso é fundamental, inclusive, porque eles realizam um curta-metragem juntos como resultado final daquela vivência. Assim como em um set de filmagens, a existência de uma relação harmônica dentro da equipe, com o respeito às subjetividades, é fundamental.

O processo que ocorre na construção de um filme por uma turma de atores ou estudantes de teatro que, muitas vezes, estão tendo sua primeira experiência “por trás das câmeras”, é uma realização que pode ser interpretada como uma experiência de “Cinema de grupo”<sup>4</sup>.

No “Cinema de grupo”, teorizado pelos professores da UFF de Niterói Cezar Migliorin, Douglas Resende, Viviane Cid e Arthur Medrado, e relatados no artigo “Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado” há uma:

“percepção de que o grupo ganha força e consistência na intensificação da heterogeneidade de seus participantes, possibilitando grupos com pessoas de diversas áreas, sem formação específica e com as idades mais variadas” (MIGLIORIN, et al. 2020).

A oficina que ministrei na Escola Municipal de Artes de Ipatinga, apesar de ter apenas estudantes de teatro, também foi dada para um público diverso: dos 13 aos 65 anos de idade, com presença de grande diversidade cultural, étnico-racial, de gênero, sexualidade e de classe social. Interessante constatar que em uma turma de teatro, com a experiência prática da presença e de trocas inter-relacionais, os elos para se vivenciar uma experiência de “cinema de grupo” são facilitados. Isso ocorre porque a convivência com singularidades e alteridades são práticas constantes nas salas de aula e nas salas de ensaio do fazer teatral. Essa

---

<sup>4</sup>Cinema de grupo: termo apresentado pelo “Fórum Nicarágua” em que grupos de pessoas diversas se reúnem para fazerem filmes com uma mediação pedagógica, através de uma atividade de criação voltada menos para um fim, para um filme e mais para a mediação de um processo coletivo que permite a um grupo estabelecer relações e existir de uma maneira singular

característica da turma não necessariamente impede a ocorrência de conflitos dentro dela, ainda mais porque em processos criativos surgem ideias dissonantes. Por estarmos lidando com atores, há uma vantagem em termos da maneira como o grupo lida com esse tipo de problema.

Acredito em Casadonte (2019) quando ela afirma ser o cinema uma potência promotora de experiências estéticas e de manifestações de subjetividades e, por isso, o lugar do docente nessa relação precisa ser refletido. Se não for excessivamente hierárquico, a possibilidade de encontros de inteligências igualmente potentes entre estudantes e professores favorece uma dimensão ético-política do cinema e possibilita a manifestação da igualdade de inteligências. Casadonte (ibidem) reflete em seu artigo que, o que embrutece o povo não é a falta de instrução, mas a crença na inferioridade de sua inteligência, gerando um processo em que os que são considerados “inferiores” e “superiores” embrutecem ao mesmo tempo. Só podemos notar a inteligência em quem fala ao outro como o que ele é: um semelhante, capaz de verificar a igualdade das duas inteligências. (RANCIÈRE, 2002, p. 50)

Ao propor o princípio da “igualdade de inteligências”, Rancière (2002) traz à tona o percurso do professor Joseph Jacotot, que por meio da crença de que sua inteligência é igual a de seus alunos, sem pressupor uma superioridade da inteligência do que sabe (mestre) sobre a inteligência daquele que ignora (aluno), desenvolve postulados para uma educação emancipadora. Para o mestre francês “há embrutecimento quando uma inteligência é subordinada a outra inteligência” (RANCIÈRE, 2002, p. 31) e o ato emancipatório consiste em possibilitar que o aluno use sua própria inteligência.

Desta forma, uma educação emancipadora demonstra ao estudante que ele é igualmente capaz pelo uso da própria inteligência. Na experiência docente que tive em Ipatinga, por estar lidando na oficina com turmas mistas de uma escola de teatro, eu sentia, além da equivalência de inteligências entre professores e estudantes, também uma equivalência nos elos de relações deles próprios. Eu observei uma generosidade e uma entrega nos processos. Acredito que isso está associado à sede de conhecer um universo presente em suas vidas há muito tempo, mas agora de forma mais aprofundada e técnica.

Na oficina “Ator-realizador”, depois de os estudantes se apresentarem e eu fazer uma explicação breve sobre teorias do cinema, a turma passeou pelo lugar onde a oficina acontecia e produziu fotos e vídeos com seus celulares. A única instrução que tiveram é: “tirem fotos e façam vídeos com um olhar cinematógrafo, como se fosse para produzir um frame ou um trecho de um filme”. As fotos foram enviadas através do whatsapp e exibidas em um telão. Através dessa produção da turma, eu, os estudantes e o assistente, despertamos para questões técnicas que estavam contidas naquelas imagens. Analisamos as imagens mostrando aspectos de teoria da cor (uso de cores complementares que geram um contraste de oposições, por exemplo), profundidade de campo, regra dos terços, *mise en scène*, plano/contra plano/*mastershot*, movimentos de câmera (como *travelling*, *pan*, *zoom*), os tipos de enquadramento e o que cada um deles remete ao espectador (primeiro plano, plano médio, plano geral, etc.), angulação da câmera e suas funções psicológicas (*plongée* e *contra plongée*), dentre outras questões.

Para quem está aprendendo fundamentos do audiovisual, aprender a parte técnica através de imagens que eles mesmos produziram de forma despreziosa, é muito interessante. É ter no brilho dos olhos o entendimento de que teoria é importante para a prática. Como disse Raimundo Martins:

A ilusão de realidade de que se valem as obras fotográficas e, sobretudo, as cinematográficas, brinca com a percepção da plateia. Assim, raramente é levado em consideração o fato de que, em última instância, toda imagem constitui um conjunto de pontos de vista que decorrem de certos modos de interpretação da realidade, recortes que enfatizam determinadas informações em detrimento de outras: o que vemos ao contemplar as imagens técnicas não é o mundo, mas determinados conceitos relativos ao mundo, a despeito da automaticidade da impressão do mundo sobre a superfície da imagem. (MARTINS, 2011)

Essa escolha por esse método se dá porque gosto de ver os estudantes como agentes do próprio saber. Carlos Adam Andrews, Timóteo dos Santos e Leonardo dos Santos Bandeira, no artigo “Técnicas didático-pedagógicas de ensino aprendizagem: revisão de literatura”, nos dizem que aulas expositivas apresentam dois perfis didáticos: exposição dogmática e exposição dialogada. A exposição dogmática, que me interessa menos, acontece se a mensagem passada pelo professor se apresenta de forma incontestável, indiscutível e

induzida à repetição. Já uma exposição dialogada opõe-se a esse perfil, tratando a exposição dos conteúdos numa vertente dialogada, discutível e participativa. (OLISKOVICZ e PIVA, 2012). Enquanto a exposição dogmática talvez coíba o diálogo e a discussão do conteúdo, ferindo a construção da autonomia do grupo de estudantes na formulação do próprio conhecimento e sua participação no processo de ensino-aprendizagem, uma aula expositiva dialogada favorece a formação de um aluno agente do próprio saber, capaz de dirimir e solucionar problemas e situações.

Acho melhor pensar em metodologia de ensino do que em método de ensino. Conhecer o corpo discente que está ali para, a partir do interesse, da lacuna ou do que eles têm de potência, pensar no que criar junto deles. É vital que quem faça a oficina tenha a chance de entender que, adquirindo estudo e vivência que permitam uma mescla das duas linguagens, isso talvez lhes tragam mais técnica. Possam, talvez, trazer um entendimento de onde eles estão e quais as possibilidades quando inseridos no jogo da cena.

Também nessa perspectiva, a diferença entre “atores cotidianos”, conhecidos também como “não atores” para os “atores extra cotidianos” e “desconstruídos” é apresentada na aula, a partir da perspectiva do livro “O ator e a câmera”, de Rafael Conde. A introdução a essas teorias talvez mostre para quem está na oficina que vale a dedicação e os estudos na área para melhorar sua performance, pois compreender modos de atuação é compreender o próprio lugar em que se está, de modo a aumentar sua auto-percepção. Falando em “atores cotidianos”, a oficina não é voltada para não atores. Lidar com estudantes e atores de teatro que tem interesse ou trabalham em cinema facilita todo o processo, e esse público nichado melhora a experiência para todos que estiverem envolvidos nela, porque as pessoas envolvidas vêm de um lugar comum, tem o mesmo objetivo, algo que facilita o diálogo e a troca de dúvidas e soluções.

A estrutura da oficina de cinema para atores é toda baseada na exposição dialogada, como illustrei nesse primeiro exercício de instigar o olhar para técnicas audiovisuais a partir da produção de imagens dos estudantes sem que uma boa parte deles tivesse conhecimentos técnicos na área. À medida que conceitos eram apresentados, nas imagens seguintes os

próprios estudantes identificavam esses conceitos, em uma estratégia que se aproximava até mesmo da maiêutica.<sup>5</sup>

Gosto da ideia da estrutura da oficina ser de exposição dialogada, e não pré-conceptiva, que seria o oposto. Mostrar *ipsis litteris* o que deve ser feito, talvez seja ruim e cause bloqueios. Não fazer com que os estudantes se espelhem no professor, e sim instigá-los para saberem onde estão suas potências, de modo a aprofundarem-se a partir das próprias vivências e expectativas. Isso irá contribuir no processo de formação da própria identidade de Atores-Cineastas da turma, individual e coletivamente. Se temos uma ideia ou um roteiro em que nós estamos inseridos como atores é porque temos algo para dizer através da sétima arte para os outros. Dizer não apenas com o olhar, voz, gestos, mas também com o corpo presente. Para, dessa forma, poderem crescer a partir das próprias vivências e expectativas.

## **5- Etapas da oficina.**

A seguir, vou descrever de forma mais detalhada as etapas da oficina. No primeiro dia, depois dessa apresentação do curso, do conteúdo das aulas, do professor e do assistente, os estudantes passaram por dois processos: a dinâmica de apresentação teatral e a produção de fotos e vídeos pensando em composições “cinematográficas”. Isso serviu para explicar, posteriormente, teorias do audiovisual, junto da exibição de curtas em cuja realização eu tive participação. Em Ipatinga, os filmes que participei da realização e que serviram para explicação de teorias do cinema foram o videoclipe “Aonde For eu Vou” e o curta-metragem inteiramente filmado pelo celular intitulado “*Scrype*”. Em “*Scrype*”, eu fui ator e editor de vídeo, e em “Aonde for eu vou”, fiz roteiro, direção, montagem e produção executiva. Além do que relatei anteriormente aqui, os estudantes aprendem, dentre outras temáticas, sobre tipos de filme: fluxo, decupagem clássica, paisagem; tipos de atores (cotidianos, extra-cotidianos, desconstruídos, sociais); direção de fotografia e recursos na filmagem pelo celular; forma, composição e outros elementos da direção de arte dentre outras temáticas.

No dia seguinte da oficina, ocorreu a apresentação e explicação de funções cinematográficas básicas, tais como: direção, roteiro, atuação, direção de fotografia,

---

<sup>5</sup>Maiêutica: método *socrático* que consiste na multiplicação de perguntas, induzindo o interlocutor na descoberta de suas próprias verdades e na conceituação geral de um objeto.



filmagem, montagem, edição, direção de arte, assistência de direção, continuidade, captação de som, edição de som, design sonoro e trilha sonora, uso da claquete. Neste contexto, é oferecida uma breve aula teórica sobre o som no cinema e sobre as características do roteiro. Os estudantes precisam dessas informações e conhecimentos para decidir quais papéis ou funções eles exercerão na realização do curta-metragem. Na inscrição do curso, os alunos têm uma primeira oportunidade de falar suas vontades e interesses, por meio do preenchimento de um formulário. Ao longo do curso, todavia, eles podem mudar de ideia. É aqui que vem o exercício prático de roteiro com o jogo *story cubes*, que será destrinchado na próxima seção deste artigo. Ainda nesse dia, há um exercício prático de captação de som em que os estudantes falam pequenos diálogos, ouvindo o resultado dessa captação em fones de ouvido com qualidades diversas. É feita uma comparação entre diferentes experiências de captação: com o gravador de som para cinema 4N e seus microfones (captação muito sensível); com o gravador de som para cinema 4N e uso de microfones de lapela (som “limpo” e destinado a dar foco nas falas dos atores); com o uso do celular e maior captação de ruído ambiente para além da voz.

Há a exibição do roteiro de um filme brasileiro e explicação de sua estrutura. Esta atividade ajuda os alunos com a tarefa de escrita do roteiro do curta que vai ser realizado pela turma. Se não der tempo de colocar a produção coletiva do grupo no padrão de um roteiro, a ideia é garantir, pelo menos, o registro escrito do argumento para que as pessoas responsáveis pela direção de arte providenciem figurinos e objetos de cena para filmagem no dia seguinte.

Na terceira aula, são apresentadas teorias sobre pré-produção e sobre como produzir o curta experimental com as limitações existentes. Os estudantes devem ter um tempo para a confecção de elementos de direção de arte e há o início das filmagens no local da oficina, levando-se em conta as contingências materiais. A quarta aula é para a produção do curta-metragem e da filmagem em si, para que na quinta aula, após o término das filmagens, sejam apresentadas explicações teóricas sobre finalização, pós-produção, montagem e edição. Há o envio dos arquivos captados por estudantes para o professor e o assistente, para que o professor faça a montagem do vídeo no seu computador depois do fim da oficina. Esta etapa possibilita a exibição pública do resultado final. Uma roda de conversa sobre a oficina com uma dinâmica para a despedida encerra, então, a experiência.

## **6- O porquê das escolhas pedagógicas: do celular ao jogo de dados; da direção de arte feita inteiramente pelos estudantes até a edição feita pelo professor.**

Como dito anteriormente, realizei a oficina buscando uma estrutura dialogada. Para a criação dos roteiros, depois de uma breve explicação sobre narrativas, jornada do herói, estrutura de três atos, a oficina propõe o uso de um jogo de dados voltados para criação de histórias que é conhecido como *Story cubes*. Segundo o site “loja lúdica”, de venda desse jogo, ele é uma “ferramenta de contação de história, comunicação, narrativa e um exercício de improviso. Os jogadores rolam os dados e constroem uma história baseada nas imagens das faces para cima”. Ele é uma ferramenta didática onde os estudantes criam pequenas histórias a partir de 9 dados em cujas faces são dispostos diversos ícones. A partir do sorteio aleatório das faces dos 9 dados os jogadores devem construir uma narrativa que faça referência ao conjunto de elementos representados pelos ícones. Na criação da história, apenas uma coisa tem que ser levada em consideração: ela precisa ser exequível, tanto no que se refere ao que temos em relação a espaço e tempo, quanto em relação a equipamentos. A turma vota nas duas histórias que acharem mais interessantes, para que o professor e o assistente façam a escolha daquela que será filmada. Os professores levam em consideração sua própria experiência para identificar a única história que comporá o roteiro do curta, levando em conta qual a mais exequível considerando fatores como tempo e contingências materiais.

Na direção de arte, que incluiu cenografia, figurinos, maquiagem e outros elementos cênicos, todos trabalham juntos sobre a coordenação de quem escolher exercer esse papel. Muitas vezes, os próprios estudantes trazem ou confeccionam o que for preciso para as cenas fora do horário da aula. A supervisão do professor ocorre em todas as etapas do processo. Essa forma pedagógica de trabalho em equipe é também um fator de construção de autonomia. Estimula-se o trabalho do singular e do comum e, assim como no teatro independente, lidamos com o que temos de recursos para nossas criações e da força do coletivo, fazendo disso um diferencial.

A etapa de edição de vídeo na oficina é puramente teórica, e a edição é feita fora do horário e apenas pelo professor. Essa escolha se dá porque as edições de vídeo de curta metragem são demoradas e desenvolver as habilidades necessárias para essa tarefa demanda

um tempo muito maior do que o disponível na oficina. O professor aponta, inclusive, os caminhos para quem tiver interesse em aprender sobre essa etapa de forma prática dando destaque para alguns tutoriais disponíveis no youtube. Apesar do professor editar vídeos no Adobe Premiere, a recomendação, ainda mais no contexto de filmagem usando o celular, é do aplicativo Cap Cut, que é gratuito, leve, de fácil uso e muito poderoso.

Hoje em dia temos facilidade e grande acessibilidade para quem quer fazer filmes. Com um celular que consiga filmar isso já é possível. Se no Cinema Novo dizem que para fazer cinema precisamos apenas de “uma câmera na mão e uma ideia na cabeça”, com o acesso a câmera facilitado e o mundo em que vivemos borbulhando em profusões de ideias, recorro a Glauber Rocha para dizer que “A arte não é só talento, mas sobretudo coragem”. Conhecer teorias e fundamentos dentro de uma área artística é um elemento que imbui de coragem os fazedores de arte dessa mesma área.

## **7 - O que da oficina “Ator-Realizador” estará melhor na “Ator-Cineasta”?**

A oficina “Ator-Realizador” em Ipatinga foi muito bem recebida. O fato dela ter sido oferecido na Escola Municipal de Artes Cênicas (EMAC) da cidade tornou essa primeira experiência ainda mais gratificante. As pessoas que fizeram a oficina, além dos professores e funcionários da EMAC, estavam muito interessadas e contribuíram muito para que tudo acontecesse bem fazendo a experiência crescer e reverberar para todos que estavam envolvidos no processo.

A exibição dos três curtas-metragens feitos pelas duas turmas da oficina ocorreu em uma estrutura linda de cinema público no parque mais importante da cidade. Isso também foi importantíssimo para o fechamento do processo, e pode ter sido um estímulo para aqueles que quiserem continuar trabalhando na área, seja como atores ou como equipe técnica de cinema. A contribuição dos professores de teatro da escola, funcionários e também do assistente de direção Matheus Soriedem que lecionou junto comigo foi fundamental. O apoio de logística que os produtores e a equipe do festival ofereceram foi igualmente essencial. Com isso, concluo que um fator determinante para que uma ótima experiência como a de Ipatinga se repita é o de que a oficina seja abrigada em um espaço acolhedor, com infraestrutura que facilite sua realização.

A maior crítica construtiva para a oficina de Ipatinga, que foi apontada por quem participou dessa primeira experiência, foi a limitação do tempo. Nós concluímos que uma oficina com esses objetivos precisa de um mínimo de 20 horas de aula para acontecer. A experiência na EMAC ultrapassou as 12 horas de aula previstas no papel. Todos os dias os estudantes de teatro ficavam estudando e praticando seus processos por períodos de tempo que deveriam ter sido incluídos na carga horária total da oficina. Somados, esses períodos adicionais fariam com que a oficina chegasse facilmente na carga horária de 20 horas.

Ter tempo para cada etapa da oficina é fundamental para a maturação das ideias e para não sobrecarregar as pessoas que estão fazendo a mesma com um excesso de conteúdo e informação. O teatro, assim como o cinema, são linguagens e expressões artísticas intrinsecamente relacionadas com o tempo de tudo aquilo que os envolvem, assim como processos de ensino-aprendizagem com preocupação com seu êxito pedagógico. Realizar uma experiência que lida de maneira satisfatória com esses elementos é também tomar uma atitude para que o correr das horas seja valorizado ao ser distribuído de modo que as trocas realizadas tenham um maior aproveitamento.

## **8 - O Ator Cineasta - uma nova fundamentação ao ouvir a palavra “ação!”**

Além dos estudantes da oficina terem uma experiência inicial em funções de bastidores do cinema e uma vivência de um set experimental no estilo de um “cinema de grupo”, há um outro ponto positivo na possibilidade desses sujeitos se tornarem “Atores-Cineastas”.

Vale lembrar que consideramos que o público alvo são atores, que podem ter formação em teatro, mas pretendem ser atores de cinema. As teorias de audiovisual que irão aprender talvez possam potencializar, friccionar ou até mesmo problematizar os seus trabalhos nessa especificidade, a depender de como eles irão aplicar esse conhecimento na vida cotidiana de trabalho e de como vão recebê-los. Aponto aqui, tanto a possibilidade de aumento da potência quanto de questionamentos em relação à própria profissão que novos conhecimentos podem trazer como uma possibilidade de crescimento pessoal e processual.

Podemos ilustrar as vantagens desses atores conhecerem teorias e práticas nesse teor através de alguns exemplos. O primeiro: um ator que tem consciência de que um plano

fechado (close-up) aumenta a dramaticidade da personagem - como teorizado por Marcel Martin (2007) no livro “A Linguagem Cinematográfica” - auxilia nos seus recursos de atuação. O ator com essa consciência, sabendo que o close é uma “lente de aumento” para suas emoções, pode desnudar a esfera mais íntima da personagem através de sua expressividade. Saber que neste enquadramento a dramaticidade da cena aumenta fortalece o tipo de performance que ele entregará. Marcel Martin aponta que se o ator sabe que o close está aumentando a dramaticidade do seu personagem, ele vai precisar do mínimo para demonstrar o máximo. Como disse, a lente da câmera é uma lente de aumento. Se há um close, há muita expressividade, e um consequente foco no que há de mais íntimo daquela figura. Algo que se desnuda através do trabalho do ator em sua interpretação. Esse conhecimento da câmera como “lente de aumento” é também uma maneira de internalizar que não estamos no teatro. O teatro precisa de um gesto e voz expandidos, para que a pessoa que está na última fileira possa vê-lo ou ouvi-lo, enquanto o cinema, não necessariamente. Nas teorias de Martin, que podem ser facilmente visualizadas na prática, vemos também que o uso de poucos close-ups durante toda uma narrativa inclusive gera uma força para os minutos em que ele for selecionado como recurso estético ou narrativo.

Durante a oficina eu ilustro essa particularidade falando das telenovelas nacionais. Nelas, os closes em personagens emotivos e com lágrimas escorrendo são muito bem utilizados por atores cientes sobre o que aquela câmera com aquele enquadramento revela: a intimidade psicológica dos personagens que estão interpretando. Em contraponto, atores terem a ciência de que planos gerais muito abertos em que estejam sendo filmados podem evocar solidão também trazem propriedade a sua atuação.

Temos também, como exemplo, o ator que conhece o funcionamento de uma edição de vídeo. Teorias tais quais as de Sergei Eisenstein (2002) em obras como “A Forma do Filme”, têm a capacidade de conjecturar que movimentos mais precisos gravados em takes de planos diferentes trazem, ao montador, a possibilidade de fazer cortes de raccords<sup>6</sup> mais bem-sucedidos. Conhecer mais sobre o efeito Kuleshov<sup>7</sup> traz para o ator a tranquilidade de

---

<sup>6</sup> Os raccords são cortes de imagens no meio de um movimento, durante uma transição entre dois planos. Nesse caso, uma movimentação precisa do ator entre os cortes de planos mais abertos e mais fechados, gera uma visualização mais aprazível aos olhos do espectador. Cortes menos perceptíveis possibilitam uma boa experiência aos olhos, uma máxima que para teóricos como Ismael Xavier (1983) é muito comum em decupagens de cinema mais clássicas.

<sup>7</sup> Técnica inspirada nas experiências de montagem do cineasta russo Lev Kulechov (1899-1970) que consiste em criar uma associação de ideias entre duas imagens que são mostradas em sequência, mesmo que elas não tenham

que o montador do filme é seu aliado para fazer sua atuação ficar ainda melhor dependendo da escolha que fará da sequência de imagens na ilha de edição.

Ser um ator que conhece de teorias do cinema nem sempre o beneficia, pois pode gerar confusão na prática de ambas as profissões, sejam as duas praticadas de forma simultânea ou não. Para ilustrar com um exemplo que aconteceu comigo: trabalho muito como ator, montador e editor de vídeo. Confesso que, certa vez, trabalhando como ator para um comercial da USIMINAS da produtora Limonada, me vi em um momento preocupado com determinado gesto que meu personagem estava fazendo. Isso porque se fizesse gestos complexos de maneiras ligeiramente diversas em diferentes takes, na hora de editar o filme, poderia impossibilitar um *raccord* perfeito entre dois planos com enquadramentos diferentes mas com as mesmas ações.

Acredito que outros Atores-Cineastas também passam por isso: o excesso de conhecimento técnico em audiovisual os distrai ou os deixa confusos na hora da ação. Mas eu acho que esse ponto negativo é muito pequeno levando-se em consideração tudo que ser um ator-cineasta propicia na vida. Além disso, com o tempo, é possível superar essas questões.

Ser um Ator-Cineasta possibilita também que, no encontro do set, o ator disponha de termos técnicos e conhecimentos para dialogar de forma mais direta e transparente com os demais profissionais do filme, contribuindo, inclusive, para o resultado final.

## **9- Considerações Finais:**

Por fim, tenho a certeza de que para os atores a capacitação de fundamentações audiovisuais enriquecem suas criações de forma estética e também narrativa quando fazem trabalhos como cineastas. O cinema é, sobretudo, uma linguagem. Linguagem essa sobre a qual o ser humano já está exposto há mais de cem anos. O desenvolvimento da mesma com seus códigos específicos ao longo da história ocidental, embasada em teorias aplicadas em obras de cultura de massa, incute nas pessoas procedimentos que, ao serem dominados, concatenam *modus operandi* que podem ser apreendidos de modo mais sistematizado.

---

nenhuma relação direta entre si. A mesma imagem de um ator seguida de outras três imagens diversas (prato de comida, mulher deitada e criança em um caixão) faz com que o espectador pense que essa primeira imagem do ator, que é idêntica, se pareça com três imagens diversas em que o ator reage a imagem subsequente. O resultado é que o espectador atribui um significado emocional à cena, que pode não estar presente no material original.

Importante ressaltar que, até mesmo para a quebra de sistemas e experimentação, é importante conhecer as bases que determinado artista visa subverter. Ser um ator-cineasta é vivenciar, diariamente, algo que Jean Epstein define como “fotogenia”. Sarah Keller e Jason N. Paul refletem sobre esse termo ao dizerem que:

Para Epstein, o cinema ofereceu um cérebro mecânico, um olho-máquina - um portal para um novo mundo transformado pela tecnologia: uma forma de a percepção humana penetrar a própria matéria. A convicção de Epstein de que o cinema iria abrir novos domínios de conhecimento do mundo, indo além dos limites da consciência humana, representa mais do que apenas a singular previsão utópica então esquecida de um novo meio em suas primeiras décadas. Epstein nos lembra de possibilidades ignoradas e especulações inexploradas, que surgem hoje como um desafio de como a tecnologia da mídia oferece mais do que um meio de subjugar o mundo natural. Podem as novas tecnologias de visão e comunicação oferecer uma maneira de repensar a relação do homem com seu meio ambiente, em vez de aumentar o simples acesso à mesmice de sempre? (Keller e Paul 2012, apud Conde (2019)).

Respondendo o que disse Keller e Paul, em sua elaboração sobre Epstein, eu acredito que podemos sim com as novas tecnologias de visão e comunicação oferecer uma maneira de repensar a relação do homem com seu meio ambiente, em vez de aumentar o simples acesso à mesmice de sempre. Uma oficina voltada para atores com materiais acessíveis, tais como os celulares, para a realização de cinema, ajuda esses sujeitos a repensarem sua relação com a sua atividade profissional e com o ambiente. Atores são artistas da presença, do encanto, do encontro, do instante. Minha proposta é oferecer uma oficina para esse público levando isso em conta, como um professor que não acredita em uma educação bancária<sup>8</sup>. Isso é fundamental por se tratar de uma vivência que os envolve em uma criação coletiva de cinema de grupo.

Se na oficina “Ator-Realizador” em Ipatinga tive pessoas super engajadas e que tiveram resultados maravilhosos compartilhados comigo, Soriedem e todas as pessoas envolvidas na mostra Cine Cidade, encerro esse artigo cheio de expectativas para continuar

---

<sup>8</sup>O conceito “Educação bancária” foi criado pelo patrono da educação brasileira, Paulo Freire, para conceituar uma educação que visa apenas o professor como detentor de todo saber dentro da sala de aula, compreendendo o educando como passivo na relação de aprendizado.

oferecendo essa oficina, agora reformulada e sendo repensado o seu nome e seu tempo de duração. A partir dessa escrita, que venha futuramente muitas oportunidades de fazer a oficina “Ator Cineasta: uma oficina de cinema teórico-prática para atores”.

Cada dia mais temos atores-cineastas explorando as possibilidades do universo interartes, e fico feliz, agora em processo de conclusão da minha segunda graduação, abordar um tema tão caro para minha formação, podendo compartilhar esse relato de experiência com vocês.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

ALMEIDA, Rogério de. *Possibilidades Formativas em cinema*. Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual. Ano 3, ed.6. P.7, 2014

ANGROSINO, Michael. *Etnografia e observação participante*. Porto Alegre: Artmed, 2009.

AUMONT, Jacques. et al. *A estética do filme*. Campinas, SP: Papirus, 1995

AUMONT, Jacques. Introdução. In: *As Teorias dos Cineastas*. Campinas, SP: Papirus, 2004, p. 13

BERGALA, Alain. 2004. “De l’impureté ontologique des créatures de cinéma”. *Trafic* 50 (verão): 23-36.

BERGALA, Alain. 2005. *Monika de Ingmar Bergman*. Paris: Yellow Now.

BERGALA, Alain.. 2006. *Godard au travail. Les années 60*, Paris: Cahiers du Cinéma.

BOURDIEU, Pierre; PASSERON, Jean-Claude. *A reprodução. Elementos para uma teoria do sistema de ensino*. Tradução Reynaldo Bairão. 3ª.ed. Petrópolis/Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

BRENEZ, Nicole. 1993. “*La Nuit Ouverte : Cassavetes, l’invention de l’acteur*”.

*Conférences du Collège d’Art Cinématographique no 3 – Le théâtre dans le cinema*. Paris. Cinémathèque Française: 85-91.

BRESSON, Robert. *Notas sobre o cinematógrafo*. São Paulo : Iluminuras, 2005.

CONDE, Rafael. *O ator e a câmera: investigações sobre o encontro no jogo do filme - 1ªed*, 2019

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002

FREIRE. Paulo. *Educação e mudança*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1979.

FRESQUET, Adriana Mabel; MIGLIORIN, Cezar. *Da obrigatoriedade do Cinema na escola, notas para uma reflexão sobre a Lei 13.006/14*. In. FRESQUET, Adriana (org). *Cinema e*



Educação: A lei 13.006- Reflexões, Perspectivas e Propostas. Belo Horizonte: Universo Produção, 2015, p. 04-23.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 2008.

GUIMARÃES, Pedro. *Ator como forma filmica : metodologia dos estudos autorais*. Aniki, 2019.

GUIMARÃES, Pedro. *No rosto, lê-se o homem: A fisionomia no cinema*. Significação, nº 46, P. 85-105. 2016.

LEANDRO, Anita. *Da imagem pedagógica à pedagogia da imagem*. Comunicação & Educação. p.29-31, 2001

MACENA, Lourdes; MATIAS, Maria. *Ator – criador: uma observação*. VII CONNEP, 2012.

MARTINS FERREIRA, Dina Maria ; PITA, J. G. . *Colonialidade do saber no ensino da educação básica: resistência ou reprodução do eurocentrismo?* Revista escrita (PUCRJ. Online), V.2020, p.01-17, 2020

MARTIN, Marcel. *A Linguagem Cinematográfica*. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Brasiliense, 2007

MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene (Org.). *Circunstâncias e ingerências da cultura visual*. In: MARTINS, R. y TOURINHO, I. (Eds.) Educação da cultura visual: conceitos e contextos. Santa Maria: Ed. da UFSM. (pág. 51-68) 2011

MC KEE, Robert. *Story: substância, estrutura, estilo e os princípios da escrita de roteiro*. São Paulo, SP. Editora Arte e Letra, 2017.

MIGLIORIN, Cezar; RESENDE, Douglas; CID, Viviane; MEDRADO, Arthur. Cinema de grupo, notas de uma prática entre educação e cuidado. Revista GEMInIS, v. 11, n. 2, p. 149-164, mai./ago. 2020.

MUSSER, Charles. “*The changing status of the actor*” In *Movie Acting: The Film Reader*, ed. Pamela Wojcik. New York: Routledge, P. 51-58 . 2004.

NACACHE, Jacqueline. *O ator de cinema*. Lisboa: Texto e grafia. 2012.

OFICINA ATOR REALIZADOR NA MOSTRA CINE CIDADE, *Youtube/Globoplay*, 2022. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uAbrDK5PXKY>. Acesso em:15/04/2023.

OLISKOVICZ, K; PIVA, C. D. *As estratégias didáticas no ensino superior: quando é o momento certo para se usar as estratégias didáticas no ensino superior?* Revista de Educação, v. 15, n. 19, p. 111 – 127, 2012

OIDA, Yoshi. *O ator invisível*. São Paulo: Via Lettera. 1998.

OSTROWER, Fayga. *O universo da arte*. Rio de Janeiro: Editora Campus, 1996

- PUDOVKIN, Vsevolod. *Ator no cinema*. São Paulo: Editora da Casa do Estudante do Brasil. 1951.
- PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: L. Cristiano, 1995.
- RANCIÈRE, Jacques. *O mestre ignorante: cinco lições sobre a emancipação intelectual*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2002.
- SARAIVA, Júlio César Viana . *Aula-palestra 'Preparação de elenco para cinema'*. 2019.
- HEATH, Stephen. "Body, voice". In *Questions of cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 176-193. 1981
- VENDA DO JOGO STORY CUBES, Loja Lúdica, 2022. Disponível em: <https://lojaludica.com.br/rorys-story-cubes.html>. Acesso em: 21/04/2023.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo:Paz e Terra. 2005
- XAVIER, Ismael. *Experiência do cinema : antologia / Ismail Xavier organizador . -* Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrasilme, 1983.
- YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. Porto Alegre: Bookman, 2005.