



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

**ANÁLISE DOS DORAMAS *TWENTY-FIVE TWENTY-ONE*
(2022) E *THE GLORY* (2022-2023): PROPOSIÇÃO DE UMA
SEQUÊNCIA DIDÁTICA**

Brenda Lacerda Francisco

Brasília
2025



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA – UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS – CEN

ANÁLISE DOS DORAMAS *TWENTY-FIVE TWENTY-ONE* (2022) E *THE GLORY* (2022-2023): PROPOSIÇÃO DE UMA SEQUÊNCIA DIDÁTICA

Trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Artes
Cênicas do Departamento de Artes Cênicas do Instituto de
Artes da Universidade de Brasília. Orientadora: Profa. Dra.
Nitza Tenenblat

Brenda Lacerda Francisco

Brasília
2025

BRENDA LACERDA FRANCISCO

**ANÁLISE DOS DORAMAS *TWENTY-FIVE TWENTY-ONE*
(2022) E *THE GLORY* (2022-2023): PROPOSIÇÃO DE UMA
SEQUÊNCIA DIDÁTICA**

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado à Universidade de Brasília – UnB, no Instituto de Artes /CEN como requisito para obtenção do título de Licenciado em Artes Cênicas, com menção final igual a __, sob orientação da Profa. Dra. Nitza Tenenblat.

Data:

____ / ____ / ____

Banca Examinadora:

Profa. Dra. Nitza Tenenblat – UnB Orientadora

Prof. Dr. Alisson Araújo – UnB Examinador

Prof. Dr. Tiago Mundin - UnB Examinador

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus por me permitir viver e experienciar coisas incríveis como a formação na UNB, essa pesquisa, a produção de um curta-metragem autoral e tantas outras coisas. Agradeço aos meus pais por me darem suporte e amor em todos os momentos. Aos meus irmãos, cunhada e sobrinho por sempre se envolverem nas minhas ideias. Ao meu namorado por sempre acreditar na minha capacidade e me motivar. Aos professores que participaram da minha trajetória, meus profundos agradecimentos pelos ensinamentos, trocas e alegrias. E a minha querida orientadora, agradeço muito pela animação em todo processo e pelas coisas incríveis que cheguei a viver por causa da paixão pela arte existente nela.

RESUMO

Desde a década de 1990, a cultura pop sul-coreana expandiu-se para além da Ásia e alcançou escala global, fenômeno do qual os K-dramas são parte. A partir dessa observação, este trabalho se debruça nos resultados da pesquisa de PIBIC “Dramaturgia em K-dramas: análise de *Twenty-Five Twenty-One* (2022) e *The Glory* (2022–2023) e implicações para o trabalho do ator”, realizada entre 2024-2025, e a possibilidade de criação e aplicação de sequência didática para o ambiente escolar. Observando o material escolhido, foram identificadas e definidas seis padrões de construção audiovisual, categorizado em Tipos e Subtipos, os quais foram relacionados com os principais conceitos de atuação de Stanislavski. A análise dos parâmetros audiovisuais (som, imagem ou movimento de câmera, dramaturgia e atuação) de cada Tipo identificado gerou respectivas implicações específicas para a construção audiovisual. Finalmente, os conteúdos mapeados foram aplicados na escrita do roteiro do curta-metragem ‘É Sorte’ (2025) e na produção feita pela Coletiva Produções.

Palavras-chave: K-dramas. Atuação. Dramaturgia. Stanislavski. Produção audiovisual. Ensino de teatro.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	4
RESUMO	5
LISTA DE TABELAS	6
SUMÁRIO	7
INTRODUÇÃO	8
Capítulo 1. Padrões de construção audiovisual: Tipos e Subtipos levantados em Twenty-Five Twenty-One e The Glory	12
Capítulo 2. Da análise à criação: Aplicação dos resultados na produção do curta- metragem 'É sorte'	3
6	
2.1 A Performance no audiovisual: implicações de atuação na prática.....	43
Capítulo 3. Sugestão de sequência didática para aplicação em escolas públicas.	46
Considerações Finais.....	55
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

Desde a década de 1990, a exportação da cultura pop sul-coreana, inicialmente direcionada aos países vizinhos, expandiu-se gradualmente até alcançar escala global. Atualmente, produções como *Round 6* (2021) tornaram-se fenômenos internacionais, quebrando recordes como a série mais assistida na história da Netflix (TECHTUDO, 2024). Esse fenômeno amplia cada vez mais o público consumidor de K-dramas ou doramas, como são popularmente conhecidos.

O sucesso de filmes como *Parasita* (2019), que após vencer o Oscar teve um aumento expressivo de bilheteria e se tornou um dos filmes mais vistos no Brasil em 2020 (OMELETE, 2020; O GLOBO, 2020), reforça o impacto cultural sul-coreano no país. O Brasil é parte central desse crescimento, destacando-se como o terceiro maior consumidor de doramas durante a pandemia (O GLOBO, 2021) e, atualmente, como o segundo maior assinante da plataforma especializada Viki. A influência dessas produções já extrapola o audiovisual, impactando o mercado de consumo de produtos de beleza e alimentos (CORREIO BRAZILIENSE, 2024). Essa integração cultural tornou-se tão profunda que resultou em coproduções locais, como o drama brasileiro *Além do Guarda-Roupa* (2023) (ELLE BRASIL, 2023).

Esse fenômeno global, que dialoga tão de perto com o público brasileiro, levanta curiosidade sobre as especificidades de sua construção dramática. O que, exatamente, caracteriza essas obras? Embora apresentem notáveis semelhanças com as telenovelas brasileiras, especialmente na capacidade de refletir e transmitir aspectos culturais, por outro, parecem articular uma linguagem própria, as quais buscamos identificar e analisar. A principal distinção reside na economia narrativa. Enquanto as telenovelas brasileiras são de longa duração e podem se permitir sub arcos extensos e a introdução de novos personagens e conflitos para sustentar a audiência ao longo de meses, os doramas trabalham, com uma estrutura narrativa compacta geralmente de 10 a 24 episódios. Essa limitação de tempo exige um roteiro que favorece a alta intensidade dramática e a rápida evolução do conflito central. Diferenciam-se, portanto, pela densidade temática e pela necessidade de resolução em um período predefinido. Essas particularidades dramáticas evidenciam modos de escrita e atuação distintos, que exigem uma construção de personagem e um

planejamento de performance diferentes dos modelos seriados mais longos. Tal distinção despertou o crescente interesse do público e da crítica, conferindo relevância nacional ao tema, o que, somado ao interesse técnico-artístico pela linguagem, justifica a investigação que deu origem a este trabalho.

Este trabalho é a continuação de uma pesquisa de Iniciação Científica (PIBIC)¹ que partiu das seguintes questões: o que caracteriza essas produções? É possível analisar a dramaturgia dos doramas? Se sim, quais são as implicações para o trabalho do ator? A escolha desse tema se justifica não apenas pela relevância cultural e pelo alcance internacional dessas produções, mas também por uma relação pessoal com elas. Acompanho doramas desde 2014 e sempre foram meu passatempo principal, até que percebi que era possível fazer disso uma pesquisa. Assim, a familiaridade como espectadora somou-se à curiosidade acadêmica, fundamentando meu interesse em compreender tecnicamente suas linguagens, modos de atuação e produção.

O objetivo do PIBIC foi analisar, de forma teórica e prática, os doramas *Twenty-Five Twenty-One* e *The Glory*, buscando identificar suas características dramáticas para compreender depois como essas dinâmicas influenciam especificamente o trabalho e a técnica do ator. Devido à alta quantidade de informações e complexidade do material, dividimos as características observadas em parâmetros para analisá-las dentro de tipos e subtipos identificados na construção dramática e de atuação que evidenciaram características recorrentes nessas duas produções sul-coreanas. Para as análises de atuação foram utilizados os princípios técnicos do sistema de Stanislavski.

Com base nesses resultados, surgiu também o interesse em explorar as possibilidades pedagógicas dessa pesquisa. O desejo de transformar o material de análise e criação artística em uma sequência didática voltada ao ensino de teatro em escolas públicas nasce, por um lado, de uma frustração pessoal por não ter vivenciado experiências práticas no ensino médio e, por outro, de uma esperança: a

¹ O PIBIC foi realizado como parte do projeto de pesquisa “Dramaturgia, Produção e Economia Criativa Audiovisual Sul-coreana Contemporânea”, sob a orientação da Profa. Dra. Nitza Tenenblat, e foi formalizado por meio do Plano de Trabalho intitulado “Dramaturgia em K-dramas: análise de *Twenty-Five Twenty-One* (2022) e *The Glory* (2022–2023) e implicações para o trabalho do ator”.

de oferecer, como futura professora, experiências que unam o teatro à linguagem audiovisual. A inclusão dessa proposta neste Trabalho de Conclusão de Curso dialoga diretamente com a formação em licenciatura e amplia o alcance da pesquisa, conectando o campo artístico ao educativo.

Assim, em resumo, este trabalho tem como finalidade apresentar e discutir os resultados obtidos na pesquisa de iniciação científica que investigou as características recorrentes de dramaturgia e atuação presentes nos doramas *Twenty-Five Twenty-One* (2022) e *The Glory* (2022–2023), relacionando-os aos conceitos de Constantin Stanislavski. Além disso, busca refletir sobre a aplicação desses resultados na criação do roteiro e na filmagem do curta-metragem 'É Sorte', desenvolvido com base na pesquisa. Finalmente pretende-se também propor uma sequência didática que dialogue com os achados. Especificamente, objetiva-se: Apresentar os seis Tipos e os dez Subtipos de características dramáticas e de atuação identificados na pesquisa de iniciação científica, discutir a aplicação desses resultados no roteiro e na produção do curta-metragem 'É Sorte', e finalmente propor uma sequência didática inspirada nos resultados obtidos.

A metodologia deste trabalho combina procedimentos de análise audiovisual, aplicação prático-criativa e proposição pedagógica. O percurso inclui: 1) Leituras de material teórico-conceitual, com foco no Sistema de Stanislavski; 2) Análise de cenas utilizando os parâmetros audiovisuais (som, imagem, dramaturgia e atuação) dos doramas *Twenty-Five Twenty-One* e *The Glory*; 3) Aplicação dos resultados na criação do roteiro, na produção e filmagem do curta-metragem 'É Sorte'; e 4) Criação de uma proposta pedagógica para aplicação no ensino médio.

O primeiro capítulo consiste na retomada e apresentação dos resultados sistematizados na pesquisa de iniciação científica, evidenciando os tipos e subtipos identificados de características dramáticas e de atuação. O segundo capítulo aborda a aplicação dos tipos e subtipos no processo de escrita, filmagem e atuação do curta-metragem intitulado 'É Sorte' (2025). Por fim, o terceiro capítulo propõe uma sequência didática inspirada nos resultados da pesquisa, pensada como possibilidade de aplicação futura no ensino de teatro e audiovisual em escolas públicas. Em conclusão, as considerações finais reúnem as reflexões sobre o percurso da

pesquisa, suas contribuições artísticas e educacionais e possíveis desdobramentos para o campo da formação teatral e audiovisual.

Capítulo 1. Padrões de construção audiovisual: Tipos e Subtipos levantados em *Twenty-Five Twenty-One* e *The Glory*

O presente capítulo se dedica à apresentação dos resultados da análise teórico-prática realizada, que identificou e classificou as características recorrentes na construção dramatúrgica e de atuação dos doramas sul-coreanos *Twenty-Five Twenty-One* e *The Glory*. A análise aprofundada dessas obras, embora distintas em gênero e tema, permitiu o levantamento de pontos em comum que configuram padrões nessas duas produções do audiovisual coreano.

Antes de detalhar os achados, é essencial contextualizar o material de estudo e o referencial teórico que guia a pesquisa: *Twenty-Five Twenty-One* é um dorama sul-coreano, de comédia romântica, lançado em 2022, ambientado no final dos anos 1990 e início dos anos 2000. A série acompanha Na Hee-do, adolescente esgrimista que enfrenta a crise econômica e a dissolução do time escolar enquanto persegue o sonho de competir em alto nível. Sua trajetória cruza a de Baek Yi-jin, jovem cuja família faliu por causa da crise econômica e que tenta reconstruir a vida como repórter. O eixo emocional, porém, está na rivalidade que vira amizade entre Na Hee-do e Ko Yu-rim, outra jovem esgrimista. Elas se enfrentam em partidas decisivas, e, ao longo da série descobrem serem amigas virtuais que sempre se apoiaram, assim dissolvendo a rivalidade existente entre as duas. Quando há uma competição final em que cada uma representa países diferentes, e a mídia e o nacionalismo as colocam em lados opostos, elas perseveraram e superaram esse atrito na amizade não se importando com quem ganhou ao fim, mas sim mostrando que o amor delas era maior.

The Glory, lançado em 2022–2023, é um dorama de suspense e vingança protagonizado por Moon Dong-eun, uma mulher que, após sofrer bullying na adolescência, dedica sua vida a elaborar um plano de vingança contra todos seus agressores. Anos depois, já adulta, retorna com o seu plano e infiltra-se no cotidiano dos agressores e desmascará-los. Ela se torna professora da filha de Yeon-jin, a principal agressora, e se aproxima de Ha Do-young, marido de Yeon-jin, plantando dúvidas sobre o passado da esposa. Ao lado de Kang Hyeon-nam, vítima de violência doméstica, e de Joo Yeo-jeong, médico que carrega seu próprio trauma, Dong-eun

desfaz a fachada do grupo que guarda inúmeros segredos. Ela expõe a dependência química de Lee Sa-ra, a ambição de Choi Hye-jeong, a covardia de Son Myeong-oh e revela que a filha de Yeon-jin é de Jeon Jae-joon fruto de um caso que mantêm a anos. A queda social e legal de Yeon-jin culmina em prisão, enquanto os cúmplices se voltam uns contra os outros.

A escolha dos doramas se deu por serem duas narrativas centradas em mulheres, e que nos mostram a trajetória e oportunidades de cada uma e as consequências de nossas escolhas. Também pesa o meu lugar de fala: sou mulher e atuei como atriz, roteirista e pesquisadora neste estudo. Isso orienta meu olhar para como essas personagens são construídas na dramaturgia e como isso aparece na atuação, no som e nos enquadramentos.

Outro ponto que considero importante é que os roteiros foram escritos por mulheres, *Twenty-Five Twenty-One* (Kwon Do-eun) e *The Glory* (Kim Eun-sook). A direção é masculina (Jung Ji-hyun; e respectivamente Ahn Gil-ho), mas a escrita feminina é essencial para criar os conflitos e as emoções das personagens a partir de uma perspectiva feminina, que é o foco desta análise. Além disso, ambos passam no Teste de Bechdel². Em várias cenas, mesmo com temas, gêneros e narrativas diferentes, as duas obras compartilham características de produção que me interessam para este trabalho: soluções de dramaturgia, escolhas de interpretação, desenho sonoro e enquadramentos que sustentam a tensão e o desenvolvimento das personagens.

Para auxiliar nas análises e no entendimento de alguns conceitos técnicos de atuação empregados no estudo dos parâmetros, utilizaremos Constantin Stanislavski, que foi autor, ator, diretor e escritor de um dos sistemas mais influentes na formação de atores. Escrito ao longo do século XX, Stanislavski no seu livro, *A preparação do ator* (1994), propõe um conjunto de ferramentas que auxiliam atores que desejam criar cenas verossímeis e serem convincentes em sua atuação. A escolha de Stanislavski como referencial teórico se deve à sua relevância como estudo até os dias de hoje e utilização em escala global. Seus conceitos permitem compreender

² O Teste de Bechdel é um indicador mínimo de representação feminina em obras de ficção: a obra passa se há pelo menos duas mulheres nomeadas que conversam entre si sobre algo que não seja um homem.

como a imaginação, as circunstâncias dadas e a ação interagem para criar a verdade cênica. Essa abordagem é especialmente útil para analisar doramas, que frequentemente transitam do realismo ao caricato mantendo a naturalidade, assim exigindo dos atores uma consciência clara das nuances presentes. Além disso, é um método técnico que eu aprendi, na UnB, e prático, por isso, sustenta uma análise consistente e uma prática coerente, alinhando o que observo às escolhas que fiz em cena durante o curta 'É Sorte' que faz parte deste TCC e analisarei adiante. Dessa forma, apresentarei as definições dos principais conceitos do método, escritas em *A preparação do ator* (1994). Essa base permitirá identificar com clareza os elementos recorrentes nos doramas analisados para futuras aplicações práticas.

Ação: A ação é tudo que o ator faz, ou não faz em cena, e que tem um objetivo interno claro para o ator. Como diz Stanislavski (1994, p.66) "a ação, o movimento, é a base da arte que o ator persegue". A inação também é uma escolha de ação pelo ator, mas isso não significa que não deva ter uma razão lógica e objetiva para ela, pois "a imobilidade física é resultado direto da intensidade interior" (Stanislavski, 1994, p. 67).

Se: O 'se mágico' é o motor para alavancar a imaginação. Inicia-se propondo para si mesmo 'e se eu fosse essa personagem, o que eu faria?'. A partir disso abre-se um mundo de possibilidades do 'se'. "o Se dá o empurrão na imaginação dormente, ao passo que as circunstâncias dadas constroem a base para o próprio Se" (Stanislavski, 1994, p.81).

Imaginação: Após o empurrão do 'se' podemos de fato explorar nossa imaginação. A imaginação é essencial para a criação de um personagem, pois permite ao ator se afastar da realidade concreta e entrar no universo ficcional do material dramático. Stanislavski diz que ao iniciar o estudo o ator deve "reunir todo o material que tiver qualquer relação com ele [do papel a ser interpretado] e completá-lo, com imaginação cada vez maior, até conseguirem uma semelhança tão grande com a vida real que lhes seja fácil acreditar no que fazem" (Stanislavski, 1994, p. 83). Então, o ator não deve imitar a realidade, mas sim alimentar a realidade que está criando até se tornar semelhante à ficcional e crer nela.

Circunstância interna: As emoções, o que o personagem sente em

determinada cena são as circunstâncias internas, que após a análise do texto, são criadas com base na realidade em que o personagem está inserido. A percepção do ator cria as questões internas do personagem a partir do que lhe é fornecido no texto, traduzindo esses sentimentos em ações e reações em cena. Stanislavski diz que “a explicação deve ser procurada nos motivos interiores, nas circunstâncias dentro das quais e pelas quais você está executando a ação” (Stanislavski, 1994, p. 74-*75).

Circunstância externa: As circunstâncias externas são todo o conteúdo do universo ficcional dramático que cerca o personagem de maneira concreta. Durante o texto Stanislavski sugere que uma alteração nas circunstâncias externas pode afetar drasticamente as circunstâncias internas e por sua vez, as ações do intérprete. “Tudo isso acarreta modificações exteriores e também interiores, colorindo as suas ações.” (Stanislavski, 1994, p. 92)

Fé e sentimento de verdade: Stanislavski define que “a verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas” (Stanislavski, 1994, p. 169). O autor destaca que o ator deve focar nas circunstâncias dadas, pois “quando as condições interiores estiverem preparadas – e certas –, os sentimentos virão à tona espontaneamente” (Stanislavski, 1994, p. 83). Dessa forma, a verdade da atuação surge não de um esforço para sentir algo, mas do próprio envolvimento genuíno com as circunstâncias do personagem.

A análise detalhada dos dramas, por meio de uma metodologia de observação e comparação de cenas, permitiu a identificação e formalização de seis Tipos recorrentes na construção audiovisual. A metodologia de análise comparativa baseou-se na observação de similaridade de som, imagem e movimento de câmera, dramaturgia e de atuação entre as duas obras. As cenas foram selecionadas por sua recorrência que indicavam o uso de técnicas específicas. Cada um desses seis Tipos recorrentes foi desdobrado em Subtipos, conforme o desenvolvimento em cada drama. Abaixo, apresentamos cada Tipo e seus respectivos Subtipos:

Tipo 1. Transição/contraste emocional intensa e complexa

- **Subtipo 1.1:** Contraste entre circunstância externa e circunstância interna, revelando vulnerabilidade da personagem.

- **Subtipo 1.2:** Contraste entre duas ou mais circunstâncias internas divergentes da personagem.
- **Subtipo 1.3:** Duas circunstâncias internas contrastantes, mas sequenciais da personagem.
- **Subtipo 1.4:** Contraste entre texto e emoção oposta sentidos pelo mesmo personagem (simultâneo).

Tipo 2. Personagens escondem, mas posteriormente admitem o amor profundo que sentem.

- **Subtipo 2.1:** Admitem/escondem sentimentos.

Tipo 3. Uso do silêncio como recurso dramático.

- **Subtipo 3.1:** Ausência de trilha sonora, com o uso de sons ambientais.
- **Subtipo 3.2:** Uma ação física que é estendida propositalmente sem fala.
- **Subtipo 3.3:** Silêncio antes e depois de uma fala/revelação.
- **Subtipo 3.4:** Ausência de falas para tomada e aceitação de decisões.

Tipo 4. Personagens exercitam altruísmo explícito.

- **Subtipo 4.1:** Altruísmo expresso em ação.
- **Subtipo 4.2:** Altruísmo expresso verbalmente.

Tipo 5. Uso de alívio cômico para quebrar tensão dramática.

Tipo 6. Uso de câmera-lenta para extensão do momento dramático.

As cenas identificadas foram analisadas e descritas por meio de quatro parâmetros audiovisuais, definidos metodologicamente para esta pesquisa a partir da observação das obras. São eles:

Tabela 1

SOM	IMAGEM E MOVIMENTO DE CÂMERA	DRAMATURGIA	ATUAÇÃO
O uso da trilha sonora (música), da sonoplastia (efeitos sonoros) e do silêncio como recursos dramáticos para intensificar, contrastar ou sustentar o estado emocional das personagens.	O tipo de enquadramento (close-up, plano aberto, plano detalhe), a direção de arte e o movimento de câmera (câmera lenta, cortes rápidos) utilizados para revelar a vulnerabilidade ou o conflito interno.	A estrutura do roteiro, a progressão do conflito, a virada dramática e a função do diálogo ou da ação que servem como gatilho para a revelação ou mudança emocional.	As implicações diretas na performance do ator/atriz, focando em microexpressões, uso da respiração, postura corporal e a técnica utilizada para gerenciar emoções contrastantes (a "máscara de controle").

Fonte: Elaborado pela autora com base na análise das obras.

A estrutura a seguir apresenta cada Tipo, sua definição, a desagregação em Subtipos e a tabela de análise que detalha as implicações audiovisuais e de performance em cada parâmetro.

Tipo 1. Transição/contraste emocional intensa e complexa

Definição: Duas ou mais emoções contrastantes ou opostas vivenciadas simultânea e/ou sequencialmente por um ou mais personagens.

Subtipo 1.1: Contraste entre circunstância externa e circunstância interna, revelando vulnerabilidade da personagem

Som: A sonoplastia é composta por duas trilhas contrastantes tocadas simultaneamente. Uma trilha intensifica o que gera controle na personagem e a outra trilha intensifica o que gera vulnerabilidade na personagem. A trilha musical vai e volta, às vezes sendo bem suave e, em outros momentos, crescendo para marcar a quebra emocional. Em certos pontos, o silêncio ou a pausa na música ajuda a destacar a respiração, o tremor na voz ou qualquer sinal que mostre a emoção que o personagem está tentando segurar.

Imagem e Movimento de Câmera: Uso de close-up para mostrar a vulnerabilidade em contraste com planos abertos para mostrar o que está em volta da personagem. As imagens contextualizam e reforçam o motivo do controle emocional diante da vulnerabilidade.

Dramaturgia: No roteiro, há sempre um motivo forte que obriga a personagem a se manter firme (ex. a profissão, a hierarquia, o medo de demonstrar fraqueza, ou a personalidade da personagem). Diálogos curtos ou pontuais deixam transparecer o que a personagem está sentindo por baixo da máscara de controle. A tensão vai acumulando e alguma fala ou situação servem de gatilho para romper a fachada, revelando-a e mostrando que a personagem precisa manter a máscara por conta de tudo que está em jogo.

Atuação: O principal é a forma como o ator ou atriz maneja o rosto (máscara de controle) e/ou corpo pra mostrar que está segurando um turbilhão de emoções. Pode ser um sorriso contido que se desfaz rapidamente, um piscar de olhos para evitar que lágrimas caiam ou até um pequeno suspiro antes de responder. A “máscara de controle”³ inclui a postura geralmente ereta, tensa, de braços cruzados e a voz ligeiramente controlada, podendo falhar em alguns instantes. Enquanto o ambiente em volta é contrastante, por exemplo, descontraído ou festivo, a gente enxerga nos pequenos detalhes — como um olhar que se desvia ou a mão que aperta algo — que

³ O termo '**máscara de controle**' é aqui utilizado para descrever a técnica de contenção da expressividade facial e corporal em que a personagem, movida por pressões externas — como hierarquia, decoro profissional ou expectativas sociais — sustenta uma aparência de neutralidade, firmeza ou até um sorriso formal, enquanto oculta deliberadamente um estado de intensa vulnerabilidade ou turbilhão emocional interno.

a pessoa está sendo consumida por uma luta interna emocional.

Exemplos deste subtipo podem ser observados em *Twenty-Five Twenty-One*, no episódio 15 (54:00–54:50), quando a mãe de Na Hee-do, atuando como âncora de telejornal, notícia a vitória da filha emocionada, mas precisa manter a compostura profissional no ambiente de trabalho. Em *The Glory*, no episódio 3 (32:15–33:50), a personagem Dong-eun demonstra preocupação e empatia com a situação de violência doméstica de sua comparsa, mas luta para não ceder a esses sentimentos de fraqueza, pois acredita que isso pode desviá-la de seu objetivo de vingança.

Subtipo 1.2: Contraste entre duas ou mais circunstâncias internas divergentes da personagem

Som: Uso do som para representar POV da personagem. Som abafado representa a intensificação das emoções das personagens e isolá-las em seus pensamentos e sentimentos. Quebra do som abafado para trazer a personagem de volta à realidade.

Imagem e Movimento de Câmera: Para realçar o contraste entre as circunstâncias, utilizam close-ups e enquadramentos que evidenciam e aproximam o público dos diferentes estados emocionais da personagem. Câmera lenta intensifica o estado da personagem.

Dramaturgia: A construção leva o personagem a um estado limite, conflito interno ou responsabilidade opressora. A progressão dramática se desenvolve com a inserção de escolhas 'impossíveis'. A virada narrativa ocorre por meio de revelações, descobertas ou atos decisivos, impulsionando a transformação emocional e alterando o rumo da narrativa.

Atuação: Com o uso do close-up cada detalhe é captado, assim a atriz/ator deve saber o momento exato de deixar uma circunstância se sobressair a outra para evidenciar as duas vivenciadas simultaneamente. A circunstância pode se sobressair por ações com planos médios ou por expressões minuciosas como mudança de foco.

Este contraste é exemplificado em *Twenty-Five Twenty-One* no episódio 15

(51:20), durante a luta final de esgrima, onde a personagem vivencia simultaneamente tristeza e alegria. Outro exemplo ocorreu no episódio 12 (45:00–48:00), na última luta de Yeji, misturando tristeza, felicidade e alívio. Já em *The Glory*, no episódio 14 (05:15–07:50), na cena em que Dong-eun interna sua mãe, a personagem transita entre decepção e ódio, demonstrando vulnerabilidade ao usar as próprias palavras da mãe contra ela.

Subtipo 1.3: Duas circunstâncias internas contrastantes, mas sequenciais da personagem

Som: As camadas sonoras (sons diegéticos, não-diegéticos e ambientais) são usados para reforçar o contraste e intensificar o pico ou transição emocional vivenciado pelas personagens. Para reforçar a sensação de instabilidade, podem ser aplicados efeitos turvos ou oscilações no movimento, simulando o abalo psicológico do personagem.

Imagem e Movimento de Câmera: Uso prioritário de close-up para mostrar a mudança emocional do personagem. A aproximação da câmera permite capturar expressões faciais, respiração, tensão e até mesmo o suor, intensificando a imersão do espectador no estado interno do personagem. No momento de transição de angústia para alívio, o close-up se mantém fixo, revelando em detalhe o instante exato de transformação.

Dramaturgia: Personagens frequentemente desconhecem ou não percebem circunstâncias externas relevantes e isso permite que a narrativa/enredo seja tensionado até o limite do improvável mas ainda possível (aristotélico). Em seguida a circunstância externa desconhecida é exposta, fazendo com que o personagem, ao ter que lidar com a nova situação, revele sua índole/caráter.

Atuação: Para a tensão que atingir seu limite, os atores enfatizam tensão facial e corporal, combinando com respiração. A voz tende a sair de forma estrangulada ou entrecortada, refletindo a insegurança de falar. Após a mudança de circunstância, a respiração se regulariza, o suspiro enfatiza isso e tanto a postura quanto à fisionomia, antes tensas, ficam distensionais.

A transição sequencial de emoções é visível em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 3 (41:00), quando Na Hee-do corre desesperada atrás do pai de Baek Yi-jin e transita para o alívio ao descobrir que ele já o encontrou. Em *The Glory*, no episódio 2 (33:30–34:30), Hye-jeong chega confiante a um encontro, mas logo é humilhada ao descobrir que foi manipulada pelas amigas.

Subtipo 1.4: Contraste entre texto e emoção oposta sentidos pelo mesmo personagem (simultâneo)

Som: Som mais limpo, quase não tem som ambiente, para que o espectador se concentre nos diálogos.

Imagem e Movimento de Câmera: Planos médio e/ou detalhe para mostrar ações/gestos do personagem em contraste com o que ele fala.

Dramaturgia: A circunstância externa leva o personagem a verbalizar o texto que está em contraste com sua circunstância interna. Além disso, a circunstância externa vai contra as crenças já construídas daquele personagem.

Atuação: A atuação deixa transparecer a circunstância interna do personagem que se contrasta diretamente com o que ele diz, através de ações e/ou expressões faciais.

Este recurso aparece em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 15 (59:15–1:00:30), quando a mãe de Hee-do pergunta se ela está bem com o relacionamento; Hee-do responde afirmativamente, mas sua expressão corporal demonstra o contrário. De forma similar, no episódio 16 (5:20–6:30), Hee-do parabeniza Yi-jin pela notícia de que ele irá trabalhar em Nova York, verbalizando ser uma ótima notícia enquanto está visivelmente triste.

Tipo 2. Personagens evitam/escondem, mas posteriormente admitem o amor profundo que sentem

Definição: A personagem evita/esconde para si mesma e/ou para outra personagem (ou seja, conscientemente ou não) o amor profundo que sente.

Subtipo 2.1 Admitem

- **SOM:** O silêncio que antecede o admitir é predominante para escalar a tensão e levar o espectador a pensar que mais uma vez o personagem não irá admitir o que sente. Quando ele finalmente admite, por ações e/ou por palavras, a trilha sonora predomina na cena completando/enfatizando o momento dramático.
- **IMAGEM E MOVIMENTO DE CÂMERA:** Close-up para mostrar toda emoção sentida pelo alívio de poder expressar o amor profundo que se sente.
- **DRAMATURGIA:** A dramaturgia leva o segredo até o limite, e quando ele é exposto não há mais volta. A partir daí se desencadeia um novo conflito e/ou uma resolução.
- **ATUAÇÃO:** Ações e palavras rápidas pelo nervosismo e pela urgência por não aguentar mais esconder o amor que sente por tanto tempo.

Em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 13, no mesmo episódio (1:10:22–1:11:10), Baek Yi-jin finalmente admite o que sente, mas através de ações (o beijo) e não por palavras. Em *The Glory*, episódio 13 (40:30–43:00), Dong-eun demonstra seu amor através de gestos de cuidado, como fazer comida e dar um abraço.

Subtipo 2.2 Escondem

- **SOM:** A trilha quase se apaga, deixando só o ruído ambiente. O quase silêncio em cena ressalta/reforça a tensão do que não é dito, preenchendo o espaço que a música normalmente ocuparia.
- **IMAGEM E MOVIMENTO DE CÂMERA:** A câmera mantém certa distância com planos médios ou abertos para expressar objetos ou espaço entre as personagens, que sugerem/simbolizam sua barreira/distância emocional. Quando há close, o foco é apenas nos olhos que desviam ou lábios que hesitam, e a câmera permanece quase imóvel, como se temesse denunciar ou ceder a revelação.

- **DRAMATURGIA:** Os episódios de fuga se repetem e a personagem repetidamente quase admite, mas é salva por alguma interferência externa ou uma escolha de fuga. A tensão escala nessas repetições até o ponto em que a personagem não consegue mais fugir.
- **ATUAÇÃO:** Atuação mais fechada e/ou com micro-movimentos nervosos e/ou olhar que evita contato direto. Voz baixa, pausada, respiração curta. Pequeno recuo físico como meio passo ou inclinação para trás que sinaliza que está pronto para fugir se o segredo ameaçar escapar.

Exemplos: Em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 13 (41:30–44:20), Baek Yi-jin evita admitir seus sentimentos, mantendo a tensão do não-dito.

Tipo 3. Uso do silêncio como recurso dramático

Definição: Uso do silêncio nos aspectos de trilha sonora e falas.

Subtipo 3.1: Ausência de trilha sonora, com o uso de sons ambientais

Som: Destaques nos sons ambiente produzidos para salientar ambiente e/ou falas entre personagens. A trilha sonora começa quando o assunto chega em um ápice ou muda.

Imagem e Movimento de Câmera: A maioria dos takes são em plano americano na pessoa que está falando. Câmera parada. Em poucos momentos há close-up em objetos, ou algo que se torna o assunto da conversa.

Dramaturgia: Assunto sério, desconfortável, ou relevante para a trama para aproximar o espectador do POV da(s) personagem(ns).

Atuação: Não há muitos movimentos corporais e as expressões faciais são pequenas, mas perceptíveis sem necessidade de close-up no rosto.

O uso de sons ambientes para salientar a tensão é notável em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 3 (1:03:00), durante uma conversa séria entre Hee-do e Yi-jin. Outro exemplo ocorre no episódio 16 (11:00–14:50), na cena em que Hee-do termina

o namoro com Yi-jin, onde a ausência de trilha reforça o peso do diálogo.

Subtipo 3.2: Uma Ação física que é estendida propositalmente sem fala

Som: Não há a presença de falas, apenas a trilha sonora, ou completo silêncio.

Imagem e Movimento de Câmera: Foco no rosto da pessoa que direciona o olhar para o local de ação física. Em seguida, câmera mostrando a ação física (ex de ação física: toque de mãos, abraço). Câmera com close-up, parada durante alguns segundos.

Dramaturgia: Acontece repentinamente no meio de um diálogo, quando ele fica desconfortável para os personagens, ou quando um personagem sente uma vontade muito grande de demonstrar afeto pelo outro. Pode se encaixar no silêncio antes de uma fala mais reveladora.

Atuação: Olhar da pessoa se direciona para o lugar que é o foco da ação. O movimento quando feito, é pausado antes de completá-lo/finalizá-lo.

Este recurso é utilizado em *The Glory*, episódio 9 (29:00–29:25), onde a ação física prevalece sobre o diálogo. Em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 9 (38:35–39:43), a cena em que Hee-do segura o braço de Yi-jin para impedi-lo de sair é estendida sem falas, focando no gesto e no olhar.

Subtipo 3.3: Silêncio antes e depois de uma fala/revelação

Som: Sem trilha sonora, ou há uma pausa no meio dela.

Imagem e Movimento de Câmera: Foco na pessoa que dá a fala e logo em seguida corta para a outra para mostrar a sua reação, mesmo que ela não tenha fala em seguida. Câmera entre plano americano e close.

Dramaturgia: Silêncio antes: Sair de uma conversa mais trivial, para adentrar algo mais sério, concreto, alguma verdade, algo que o personagem sinta a

necessidade de expor. Silêncio depois: conversa séria primeiro seguida de uma revelação e silêncio, podendo ou não iniciar uma conversa trivial depois para amenizar a revelação.

Atuação: Tensão, suspiro, ou engolir seco antes de começar a falar. O olhar fixa-se em um foco, podendo estar no horizonte ou para baixo antes da fala e, após ela, focar na reação da outra personagem.

Em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 13 (27:20), Hee-do faz uma revelação importante; embora não haja pausa antes, o silêncio se estabelece logo após a fala, aumentando o impacto. Em *The Glory*, episódio 12 (29:00–31:30), a cena da revelação da traição utiliza o silêncio para intensificar a tensão da informação exposta.

Subtipo 3.4: Ausência de falas para tomada e aceitação de decisões

Som: Ausência de trilha sonora. Ela começa após a decisão ser tomada para indicar a tomada de decisão da personagem.

Imagem e Movimento de Câmera: Foco no rosto e corpo para mostrar a expressão no momento que a decisão é tomada.

Dramaturgia: O contexto da personagem dá dicas do que ela precisa fazer, mas a ação realizada permite, inicialmente, múltiplas interpretações por parte do espectador. Aos poucos revela-se a decisão urgente resolvida/tomada.

Atuação: Contraste entre microexpressões e logo em seguida movimentos mais bruscos e grandes com o corpo indicando a decisão da personagem.

Este subtipo é exemplificado em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 3 (35:40), no momento em que Yi-jin e Hee-do decidem ir atrás do pai dele. A decisão é comunicada e aceita através de expressões e ações, sem a necessidade de diálogo explicativo imediato.

Tipo 4. Personagens exercitam altruísmo explícito

Definição: Ato em que um personagem compactua com a vulnerabilidade do outro, acolhendo-a de forma empática e praticando altruísmo ativo, uma ajuda genuína que não converte a vulnerabilidade em pena, vantagem ou humilhação.

Subtipo 4.1: Altruísmo expresso em ação

Som: Quando a ajuda acontece, o som é inteiramente de som ambiente, como se o espectador escutasse a cena e estivesse lá. O uso da trilha sonora entra em seguida para dar mais peso e sensação de urgência ao momento dramático.

Imagem e Movimento de Câmera: A câmera acompanha quem age para demonstrar a importância do ato altruísta. Após o ato altruísta, o enquadramento corta para um plano médio no rosto dos envolvidos. Há um breve silêncio do choque, o alívio ou a gratidão que ainda não couberam em palavras, em closes.

Dramaturgia: O ato altruísta é uma quebra do que é esperado enquanto comportamento. A personagem decide na hora, sem pedir licença nem medir consequências, e coloca em jogo questões pessoais importantes. É uma ajuda que dispensa agradecimento apenas basta que o outro fique bem.

Atuação: A personagem que exerce o ato altruísta revela as circunstâncias internas que justificam sua ação. Quem recebe a ajuda reage primeiro com susto ou constrangimento e na sequência percebe a dimensão humana do altruísmo, aceitando-a e/ou agradecendo pelo gesto. Quase sempre há contato físico, pequenos toques que demonstram o cuidado.

O altruísmo físico é demonstrado em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 9 (44:00–45:20), quando Hee-do defende Yu-rim no banheiro. Outro exemplo ocorre no episódio 6 (59:00), quando Yi-jin extrapola suas funções de trabalho para ajudar Hee-do a chegar a tempo na competição.

Subtipo 4.2: Altruísmo expresso verbalmente

Som: As vozes surgem limpas em primeiro plano sobre uma trilha discreta que

surge com a expressão da realização ou reconhecimento do ato altruísta. A música não se sobressai, ela apenas sustenta o clima emotivo durante o diálogo.

Imagem e Movimento de Câmera: Os enquadramentos são fechados e deixam os rostos das personagens em destaque, câmera fixa. O corte fica sempre com planos de close-up para que cada microexpressão seja captada.

Dramaturgia: O ato altruísta é uma quebra do que é esperado enquanto comportamento. A personagem decide na hora, sem pedir licença nem medir consequências, e coloca em jogo questões pessoais importantes. É uma ajuda que dispensa agradecimento apenas basta que o outro fique bem. Personagem usa o texto para reafirmar sua decisão de colocar o outro acima de si.

Atuação: O tom de voz decisivo pontua a decisão altruísta. No rosto de quem recebe a ajuda vemos suas microexpressões reagindo à atitude altruísta.

Em *The Glory*, episódio 9 (18:00–23:00), o altruísmo é verbalizado quando a personagem decide dar uma chance para a vilã se entregar, uma ação motivada por um altruísmo recebido anteriormente. No episódio 8 (38:40–40:30), a personagem expressa verbalmente sua decisão de não pensar apenas na vingança, mas priorizar a proteção das pessoas envolvidas.

Tipo 5. Uso de alívio cômico para quebrar tensão dramática

Definição: Introdução abrupta de humor que desfaz o pico dramático, aliviando a tensão e restaurando o ritmo narrativo.

Som: A trilha sonora muda repentinamente quando o alívio cômico entra, tem sempre trilhas mais suaves e animadas. Efeitos sonoros sutis, como o som de um disco de vinil parando abruptamente ou um ruído cômico, podem destacar o momento exato em que a situação vira do dramático para o engraçado. Risadas do restante do elenco em cena também colaboram para reforçar a quebra de tensão.

Imagem e Movimento de Câmera: Cortes ligeiramente mais rápidos, closes em expressões de surpresa ou pequenas gafes ajudam a destacar o momento

cômico. A câmera se isola no personagem que é o motivo da quebra e depois há um plano aberto com todos os personagens para mostrar o contraste do momento cômico ainda com um breve resquício do drama anterior.

Dramaturgia: Cenas inusitadas, falas desajeitadas ou pequenos tropeços que interrompem a seriedade. O objetivo é dar ao público um breve suspiro, que contrasta com a intensidade emocional que está sendo falada. Esse recurso costuma surgir logo após um pico de tensão ou durante uma cena que se encaminha para um nível insustentável de drama, aliviando o clima para que o conflito se estenda.

Atuação: O ator ou a atriz que conduz o humor pode recorrer a expressões faciais exageradas, ações físicas meio desajeitadas ou falas que ironizam levemente o que estava acontecendo. O uso do som ajuda na transição do tom dramático para o cômico ser convincente.

A quebra de tensão ocorre em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 9 (24:45–26:28), quando o desabafo de Hee-do é feito de forma cômica para evitar um clima estranho após demonstrar seus sentimentos. No episódio 13 (29:00–30:35), o humor surge quando Yi-jin pensa equivocadamente que Hee-do vai beijá-lo. Em *The Glory*, episódio 5 (36:10–38:20), o recurso é usado para quebrar um assunto sério, embora não seja necessariamente cômico.

Tipo 6. Uso de câmera-lenta para extensão do momento dramático

Definição: Desaceleração intencional da cena para alongar o seu peso dramático, evidenciar detalhes sutis e aprofundar o impacto emocional na cena.

Som: A trilha sonora e os efeitos sonoros intensificam as ações e circunstâncias da cena. Além disso, há incidência de sons extra cotidianos que marcam, dialogam e intensificam o momento da câmera lenta para que tanto personagens quanto público mergulhem na mesma experiência sensorial dilatada.

Imagem e Movimento de Câmera: Utiliza vários tipos de enquadramentos para contextualizar e enfatizar a ação. Um plano geral mostra o cenário. Em seguida, cortes para close-up mostram os detalhes principais, enquanto planos detalhe

realçam ainda mais a ação. A câmera lenta cria suspensão temporal, tensão, amplificação e ênfase da ação através do enquadramento.

Dramaturgia: As cenas de câmera lenta são utilizadas para enfatizar momentos dramáticos importantes da trama.

Atuação: Pequenos movimentos de gestos faciais e do corpo ganham evidência com o uso da câmera lenta, tornando expressões e gestos sutis mais impactantes. O ator deve aproveitar desses gestos pequenos que se tornam muito maiores na câmera lenta e plano com detalhe, que conduz o olhar do público em específico para o detalhe que está sendo realçado.

A câmera lenta é utilizada para enfatizar momentos cruciais, como na cena do beijo em *Twenty-Five Twenty-One*, episódio 13 (1:11:11–1:11:47), e na cena do abraço em *The Glory*, episódio 14 (21:00–23:20). Outros exemplos incluem o close-up em câmera lenta no rosto da personagem ao internar a mãe em *The Glory* (Episódio 14, 05:15–07:50), e o plano detalhe em câmera lenta de Yi-jin segurando a mão de Hee-do em *Twenty-Five Twenty-One* (Episódio 6, 59:00).

O mapeamento detalhado dos seis tipos e dez subtipos de características dramatúrgicas e de atuação, estruturado nos parâmetros de análise audiovisual, conclui a fase de investigação e sistematização desta pesquisa. Estes resultados representam o repertório técnico e expressivo que foi, posteriormente, transposto para o campo da criação artística. A próxima etapa deste trabalho, detalhada no Capítulo 2, consistiu na aplicação direta destes achados no processo de escrita, produção e atuação do curta-metragem ‘É Sorte’, buscando validar a relevância prática dos padrões identificados na dramaturgia sul-coreana.

Capítulo 2. Da análise à criação: Aplicação dos resultados na produção do curta-metragem ‘É sorte’

O capítulo anterior dedicou-se a identificar, analisar e sistematizar seis Tipos dramáticos recorrentes nos K-dramas *Twenty-Five Twenty-One* (2022) e *The Glory* (2022–2023), com base nos parâmetros de som, imagem, dramaturgia e atuação. Este capítulo, por sua vez, aborda a aplicação prática e criativa desses achados, detalhando como a análise teórica se permitiu a partir dos nossos esforços se concretizar em um processo de criação para o roteiro, atuação e a produção do curta-metragem ‘É Sorte’³ (2025).

O curta conta a história de duas amigas, Emília e Bárbara, que acabam competindo pelo mesmo papel no casting de um curta. Quando uma delas consegue o papel, a história revela crises existentes dentro da amizade e as oportunidades que cada uma vivência para superá-las. O objetivo central foi utilizar a obra como um laboratório de experimentação, testando a eficácia e a transposição dos parâmetros dramáticos, estéticos e de atuação dos K-dramas para uma produção nacional.

Dos seis Tipos levantados ao longo da pesquisa no capítulo anterior, utilizamos para aplicação no curta quatro deles e sete de seus respectivos Subtipos. A aplicação desses elementos se mostrou fundamental durante todo o processo criativo, desde as escolhas de pré-produção até a execução final. A produção foi realizada pela Coletiva Produções, com a participação de dezesseis pessoas, entre docentes e discentes da UnB e da UnDF, incluindo uma recém-ingressa pelo edital 60+, além de voluntários. As filmagens envolveram espaços dentro e fora da UnB, incluindo a UnDF e o Cine Brasília.

Como roteirista do curta, o processo de escrita foi profundamente guiado pela estrutura formalizada no Capítulo anterior. A facilidade de imaginar e introduzir os elementos que eu estava observando com tanta frequência nos doramas me impressionou. A estruturação feita anteriormente não só ajudou na fluidez do processo de escrita como também funcionou como um guia de possibilidades a serem

³ O curta-metragem ‘É Sorte’ está em processo de finalização. Para mais informações sobre bastidores e o curta ‘É Sorte’, acesse o perfil Coletiva Produções Instagram: @coletiva.unb. Disponível em: <https://www.instagram.com/coletiva.unb/>.

utilizadas na criação do roteiro. Os parâmetros foram descritos de forma clara sobre como foram utilizados; então, durante a escrita, havia uma visualidade de como os atores deveriam estar em cena, qual enquadramento utilizar e como o som deveria ser inserido. A estrutura do roteiro foi criada intencionalmente pensando em como aplicar os parâmetros, facilitando a comunicação da ideia central à equipe de produção.

A seguir, detalhamos a aplicação dos resultados encontrados no capítulo anterior na criação do roteiro 'É Sorte'. Dos recursos audiovisuais tipificados no capítulo anterior, quatro foram utilizados no roteiro:

Tipo 1. Transição/Contraste Emocional Intensa e Complexa

Subtipo 1.1: Contraste entre Circunstância Externa e Interna (cena entre Emília e Pedro).

Subtipo 1.3: Duas Circunstâncias Internas contrastantes, mas sequenciais (Emília recebendo o e-mail negativo e a ligação da amiga).

Subtipo 1.4: Contraste entre texto e emoção oposta - simultâneo (Emília forçando tom alegre ao telefone).

Tipo 3. Uso do Silêncio como Recurso Dramático

Subtipo 3.1: Ausência de trilha sonora com uso de sons ambientes (momento em que Emília lê o resultado do casting).

Subtipo 3.3: Silêncio antes e depois de uma fala/revelação (quando Emília conta que aceitou substituir Bárbara).

Tipo 4. Personagens Exercitam Altruísmo Explícito

Subtipo 4.1: Altruísmo expresso em ação (Bárbara indo buscar Emília para levá-la ao festival).

Subtipo 4.2: Altruísmo expresso verbalmente (Bárbara pedindo desculpas dentro do carro).

Tipo 6. Uso de Câmera-Lenta para Extensão do Momento Dramático

O Tipo 1, que analisa as transições emocionais complexas, foi o mais explorado no roteiro, sendo aplicado em três Subtipos distintos para construir a tensão entre Emília e Bárbara.

Tipo 1 Subtipo 1.1: Contraste entre Circunstância Externa e Interna

Este subtipo foi aplicado na página 6 do roteiro, quando Emília conversa com Pedro após um ensaio frustrante com Bárbara. A circunstância externa é uma conversa tranquila entre amigos na universidade, mas a interna é de exaustão e desânimo.

PEDRO

E aí, como foi o ensaio?

EMÍLIA

olha pra ele cansada e bufa.

EMÍLIA

Foi bom.

EMÍLIA dá um sorriso para tentar disfarçar o desânimo.

PEDRO

Não tá parecendo muito não.

A rubrica desta cena, 'dá um sorriso para tentar disfarçar o desânimo', é a instrução de roteiro para a atuação do Subtipo 1.1, que aplica a 'máscara de controle'. O texto 'Foi bom' contrasta com a emoção interna e, assim como na análise teórica, a máscara falha, sendo percebida por Pedro.

Tipo 1 Subtipo 1.3: Duas Circunstâncias Internas contrastantes, mas sequenciais

Este subtipo, identificado em cenas como a de Na Hee-do em *Twenty-Five Twenty-One* (Episódio 3), que transita do desespero ao alívio, foi aplicado na página 4 do roteiro. Estruturamos a sequência para a personagem Emília que buscasse essa mesma transição abrupta, indo da empolgação (esperança pelo *casting*) para a decepção (o e-mail negativo) e, imediatamente, para a tensão (a ligação da amiga).

EXT. RUA DA CASA DE EMÍLIA - MANHÃ

Quando coloca o irmão na van, escuta o som de notificação do celular, dá tchau e vai checar.

EMÍLIA

Tchau Jorginho, beijo, beijo.

EMÍLIA abre o e-mail e lê a resposta negativa. Fica paralisada na porta de casa. O som abafa e escutamos ao fundo o som de JORGE falar tchau e a van sair em câmera lenta enquanto EMÍLIA permanece olhando fixamente para a van indo embora. Engole seco. Sai do transe quando o celular começa a vibrar, e lê o nome BÁRBARA. Ainda olhando fixamente para o celular começa a respirar mais rápido. Guarda o celular no bolso e entra em casa.

INT. CASA DE EMÍLIA – MANHÃ

EMÍLIA se joga no sofá e grita no travesseiro. O celular para e EMÍLIA fica em silêncio. O telefone volta a vibrar, ela suspira e atende.

BÁRBARA

AMIIIIIGAAAAAAA, meu Deus eu não to acreditando! Consegui!

EMÍLIA permanece em silêncio.

Nesta cena, a personagem Emília estava empolgada para receber a resposta do *casting*, mas recebe a resposta negativa. A tensão escala quando sua amiga, que já havia ganho outros papéis no seu lugar, liga. Apesar da personagem desconhecer a realidade (que a amiga ligava para contar que passou), ela presume que pode estar acontecendo novamente; ela já teme pelo pior e a repetição da história. É o limite do improvável, mas ainda possível, um recurso dramatúrgico que observamos ser tencionado ao máximo nos doramas analisados. O Subtipo acima também foi aplicado na página 10, na cena em que Bárbara, após ser dispensada do set, vai à casa de Emília. Bárbara transita de um estado de raiva e orgulho, visto na briga anterior, para um estado de desespero e vulnerabilidade, falando incontrolavelmente e admitindo seu medo de Emília ser melhor que ela.

Tipo 1 Subtipo 1.4: Contraste entre texto e emoção oposta (Simultâneo)

Este Subtipo foi aplicado também na cena da ligação na página 5 do roteiro. Após Emília receber a negativa, Bárbara liga para anunciar sua vitória. Emília, que estava gritando no travesseiro de raiva e decepção, precisa atender ao telefone.

BÁRBARA (CONT'D)

Aloouu, cê tá me ouvindo?

EMÍLIA

respira fundo. Forçando um tom alegre.

EMÍLIA

Parabéns, amiga, fico feliz por você.

BÁRBARA

Nossa, mas que voz de funeral é essa Emília?

EMÍLIA

desconfiada se embola um pouco ao inventar a mentira.

EMÍLIA

Desculpa amiga, é que eu fui dormir muito tarde ontem e tive que acordar cedo pra arrumar o Jorge, e tinha acabado de cair no sono.

A rubrica "Forçando um tom alegre" é a instrução direta para a aplicação deste subtipo. A circunstância externa, a felicidade da amiga, obriga Emília a verbalizar um texto "Parabéns, amiga, fico feliz por você" que está em contraste direto com sua circunstância interna de decepção e raiva. A "máscara de controle" está na cena mesmo que Bárbara nem sequer esteja vendo o rosto de Emília, porém há uma leve falha, o que é percebido por Bárbara quando diz "voz de funeral", forçando Emília a sustentar mais ainda a máscara para que seja efetiva.

O Tipo 3, Uso do Silêncio como recurso dramático, foi aplicado em dois subtipos.

Tipo 3 Subtipo 3.1: Ausência de trilha sonora, com o uso de sons ambientes

Este subtipo foi aplicado na cena da página 4 do roteiro, quando Emília recebe o resultado do casting. A ausência de trilha sonora, como indicado no Capítulo anterior (observado em *Twenty five Twenty one*, Episódio 3), é usada para destacar os sons ambientes e o estado interno da personagem. No roteiro, a instrução "O som abafa e escutamos ao fundo o som de JORGE falar tchau e a van sair em câmera lenta" é a indicação para este tratamento. A decisão, indicada para a pós-produção e a ser adicionada na edição, é retirar a música e focar apenas nos sons diegéticos (a voz de Jorge, a van) e no abafamento, aproximando o espectador da percepção interna de Emília e do choque da revelação.

Tipo 3 Subtipo 3.3: Silêncio antes e depois de uma fala/revelação

Este subtipo foi observado, por exemplo, na cena da revelação da traição em *The Glory* (Episódio 12), onde a ausência de som intensifica a tensão da informação. Em 'É Sorte', este recurso foi aplicado na página 12 do roteiro, na cena em que Emília conta a Bárbara que aceitou substituí-la no curta.

BÁRBARA (CONT'D)

Você sempre me ajudou, e eu sou muito grata por isso. Não quero que nossa amizade acabe assim.

EMÍLIA

Babi (respira fundo). A produção do curta entrou em contato comigo pra te substituir. (pausa) E eu aceitei.

BÁRBARA fica estática encarando EMÍLIA. BÁRBARA se levanta e vai embora. EMÍLIA a observou ir embora.

A rubrica “respira fundo”, indica o silêncio antes, que deve ser feito pela atriz, o momento em que a personagem sai de uma conversa sobre a crise na amizade para adentrar algo que pode piorar a situação atual. A rubrica “pausa” é o silêncio que fraciona a revelação e aumenta o impacto. Finalmente, a reação de Bárbara “fica estática”, “vai embora” é o silêncio depois, onde a revelação é absorvida sem necessidade de mais diálogo, exatamente como observado nos parâmetros dos doramas.

O Tipo 4, personagens exercitam altruísmo explícito, foi aplicado nos dois subtipos que compõem a reconciliação das personagens.

Tipo 4 Subtipo 4.1: Altruísmo expresso em ação

Nos doramas, notamos que o altruísmo é frequentemente uma quebra do que é esperado, como quando Hee-do defende Yu-rim no banheiro (*Twenty-five Twenty-one*, episódio 9). Este Tipo foi aplicado na página 13 do roteiro, quando Bárbara aparece na porta da casa de Emília para levá-la ao festival.

EMÍLIA está na porta de casa e abre uma mensagem de BÁRBARA.
MENSAGEM DE BÁRBARA: "Sai aí fora." EMÍLIA olha sem entender e sai rápido de casa. BÁRBARA está na frente da casa de carro.

EMÍLIA

Oi, Babi, olha tô bem atrasada, se você veio aqui discutir...

BÁRBARA a interrompe.

BÁRBARA

Eu vim te levar pro festival.

EMÍLIA fica confusa com a situação.

BÁRBARA (CONT'D)

Entra aí.

Este é um ato altruísta que dispensa agradecimento. A ação de Bárbara, que decide na hora, sem medir consequências, é uma quebra do comportamento esperado, dada a tensão e a derrota de Bárbara. O gesto coloca em jogo seu orgulho e funciona como o ponto de virada na reconciliação das duas.

Tipo 4 Subtipo 4.2: Altruísmo expresso verbalmente

Este subtipo foi aplicado na continuação da cena, dentro do carro. Após a ação de levar Emília, Bárbara verbaliza o altruísmo e seu arrependimento, quebrando a tensão.

BÁRBARA

Sobre o que aconteceu antes... me desculpa? Na real... eu sei que eu fui imatura, joguei uma oportunidade maravilhosa no lixo... E também não vou fingir que entendo tudo que você passa, seria injusto da minha parte.

EMÍLIA

Ei, tá tudo bem, ... Se todo mundo tivesse o mesmo apoio que você, a vida seria mais fácil.

Neste momento, o diálogo cumpre a função analisada no parâmetro dramaturgia do Subtipo 4.2: utilizar a fala para tornar explícito o ato altruísta. Juntamente com o tom de voz decisivo do parâmetro atuação, o texto reafirma a decisão de colocar a amizade acima do conflito, exatamente como sistematizado na análise teórica.

Finalmente, o Tipo 6, uso de câmera-lenta para extensão do momento dramático, foi aplicado na cena da página 4 do roteiro, quando Emília recebe o e-mail negativo. Como descrito no roteiro, a "van sair em câmera lenta" não foi apenas um recurso estético, mas uma aplicação direta do parâmetro observado em cenas como o beijo em *Twenty-Five Twenty-One* ou o abraço em *The Glory*. O objetivo foi usar a desaceleração para alongar o peso dramático, aprofundar o impacto emocional e

mergulhar o público na experiência sensorial dilatada da personagem, enfatizando sua paralisia e o abafamento de seus sentidos diante da notícia.

1.1 A Performance no audiovisual: implicações de atuação na prática

Se o processo de escrita foi facilitado pelos Tipos, a experiência como atriz protagonista do curta foi completamente diferente. Apesar de não ter experiência com escrita de roteiro, imaginar e escrever a partir das análises já feitas foi mais fácil do que aplicar corporalmente as definições dos parâmetros de atuação. Apesar da dificuldade, os parâmetros ainda eram um guia de que tipo de interpretação estava sendo exigida em cada cena. Então, realizei a leitura do roteiro e retornei aos parâmetros do Capítulo 1 para verificar se estava aplicando a proposta.

Durante o processo de produção do curta, as observações da diretora foram fundamentais para compreender como a aplicação dos Tipos estava (ou não) sendo feita e como poderia melhorar. Essa orientação foi crucial pois, apesar de fazer teatro desde 2018 e ter acompanhado a disciplina de interpretação 2 da professora Nitza Tenenblat, minha experiência com o audiovisual era limitada, e a transposição da performance entre essas duas linguagens gerou desafios práticos. No teatro, a movimentação corporal é frequentemente ampliada, levando em consideração as dimensões do espaço cênico para que a emoção seja comunicada à plateia. No audiovisual, essa abordagem é limitada pela proximidade do enquadramento.

Essa diferença gerou um sentimento de descompasso entre execução corporal e percepção: eu compreendia a demanda cênica, por exemplo, na cena da ligação de Bárbara na página 5 do roteiro, eu sabia que deveria aplicar o Subtipo 1.4, (Contraste Texto vs. Emoção), mas não discriminava, no instante da atuação, se as nuances (respiração, microações, silêncio, transições) estavam sendo realizadas de forma eficaz para a câmera, ou se eu estava recorrendo a uma expressão corporal mais ampla e exagerada, oriunda do teatro.

O maior desafio dessa transposição foi, sem dúvida, aplicar a máscara de controle, conforme definido no Subtipo 1.1. Na cena da ligação com Bárbara, por exemplo, a rubrica pedia para Emília "forçar um tom alegre" enquanto, internamente, ela estava devastada pela notícia que acabara de receber e pela raiva de ouvir a amiga

comemorar. Conseguir essa dissociação, falar algo e expressar fisicamente o oposto, é um desafio cognitivo e técnico imenso. O impulso, vindo do teatro, seria demonstrar com uma ação algo que expressasse o que estava sendo sentido.

No entanto, para a câmera, a diretora me orientou a focar na contenção. A respiração foi o elemento mais importante e decisivo nisso. Foi preciso um exercício de controle interno muito maior para que a emoção não vazasse para o corpo, mas transparecesse sutilmente, como a própria Bárbara percebe ao notar a "voz de funeral" de Emília. Principalmente com o enquadramento tão próximo, é preciso uma consciência clara do que se está falando para que a modulação da voz apresente suavemente o que se sente, enquanto o rosto (a máscara) contrasta com aquilo.

Por conta disso, sinto que era necessário um tempo de preparação maior e um treinamento mais específico para o tipo de atuação que estávamos tentando empregar. Contudo, a maior contribuição dos parâmetros foi, sem dúvida, a criação de um vocabulário comum para direção, atuação, fotografia e montagem. Esse alinhamento foi estabelecido durante uma reunião de produção, na qual apresentamos os resultados da pesquisa para toda a equipe. Assim, quando a diretora precisava de uma performance específica, ela podia usar a linguagem que já havíamos definido nos Tipos e Subtipos. Em vez de dizer 'quero que você pareça triste, mas feliz', ela podia dizer 'aqui é a aplicação do Subtipo 1.4, queremos o contraste entre o texto e a emoção'. Isso qualificou a preparação de elenco, ao traduzir os Tipos em direcionamentos claros, e orientou a montagem da cena e o tipo de enquadramento da câmera, para alinhar o que aparece no quadro aos estados internos da personagem. O conjunto de parâmetros propostos no Capítulo anterior funcionou como um guia para leitura, escrita do roteiro e direção de câmera, articulando escolhas técnicas e processos internos do ator.

Ainda que os resultados sejam significativos e tenham se provado extremamente úteis e efetivos neste caso de aplicação no curta-metragem 'É Sorte', nem todos os seis Tipos identificados foram usados. Contudo, isso não os invalida, pelo contrário, oferecem mais material a ser explorado aplicado em produções artísticas futuras. O fato de o roteiro ter sido escrito e realizado incorporando quatro Tipos e sete Subtipos, em produção da Coletiva Produções, reforça a relevância prática dos parâmetros propostos.

Assim, o que não foi alcançado neste processo permanece válido como

possibilidade criativa, uma vez que todos os Tipos e parâmetros constituem um guia relevante e consistente, cada qual oferecendo contribuições múltiplas e variadas dentro de sua especificidade.

Após a sistematização dos parâmetros no Capítulo 1 e a apresentação de sua aplicação prática e criativa no Capítulo 2, o percurso desta pesquisa se encaminha para sua etapa final: a transposição desse conhecimento para o campo pedagógico. O Capítulo 3, a seguir, propõe uma sequência didática inspirada nos resultados da pesquisa, pensada como possibilidade de aplicação futura no ensino de teatro em escolas públicas do Ensino Médio, conectando, assim, os campos da análise artística, da criação e da educação.

Capítulo 3. Sugestão de sequência didática para aplicação em escolas públicas

Antes de seguirmos para a proposta deste capítulo, é importante pontuar que a sequência didática aqui apresentada não foi aplicada durante o período desta pesquisa, configurando-se como uma ampliação das possibilidades metodológicas investigadas. Como discutido no Capítulo 1, a popularização dos doramas é um fenômeno consolidado no Brasil, inserindo-se no cotidiano de diversas faixas etárias. Essa percepção dialoga diretamente com as experiências vivenciadas anteriormente em meus estágios supervisionados: na Escola Parque 308 Sul (1º semestre de 2023), sob orientação da professora Luciana Hartmann; no Centro de Ensino Fundamental 101 (2º semestre de 2023), orientado pelo professor André Ferraz de Assis Antônio; no Centro de Ensino Médio 111 (2º semestre de 2023), sob orientação da professora Fabiana Lazzari de Oliveira; e no Centro de Ensino Médio 804 (2º semestre de 2024), orientado pelo professor Érico José Souza de Oliveira. Durante a prática docente, ao investigar o interesse e o meio cultural em que os discentes estavam inseridos, percebi que em sua grande maioria consumiam ativamente séries, doramas e animes. Em experiências no Centro de Ensino Médio 111, por exemplo, observei que os alunos, ao criarem histórias e personagens, inspiravam-se frequentemente em referências da cultura pop, como jogos e séries.

Acredito, portanto, que ao utilizar um material de consumo familiar aos estudantes, o interesse e o engajamento da turma tornam-se significativamente maiores. O dorama atua, assim, como uma ponte para introduzir técnicas e elementos complexos das Artes Cênicas e do audiovisual, como a atuação, a dramaturgia, a direção, a luz e a relação com a câmera assim respeitando o que Freire (1996) define como a base do processo educativo:

Não posso de maneira alguma, nas minhas relações político-pedagógicas com os grupos populares, desconsiderar seu saber de experiência feito. Sua explicação do mundo de que faz parte a compreensão de sua própria presença no mundo. E isso tudo vem explicitado ou sugerido ou escondido no que chamo “leitura do mundo” que precede sempre a “leitura da palavra”. (FREIRE, 1996).

. Mais do que apenas ensinar conceitos, o objetivo dessa abordagem é utilizar a curiosidade e interesse que essas narrativas exercem para despertar a criatividade autoral. A técnica é apresentada não como um fim, mas como um meio para que o estudante ganhe autonomia e consiga materializar, com qualidade, as histórias que

deseja contar.

Para estruturar essa proposta pedagógica, utilizo uma Sequência Didática. Trata-se de um instrumento fundamental para o professor que busca romper com as estruturas tradicionais de ensino fragmentado, realizando uma melhor divisão e definição dos conteúdos e objetivos a serem trabalhados. Para fundamentar a estruturação desta proposta específica, esta monografia apoia-se na perspectiva de José Carlos Libâneo. Para o autor, o planejamento escolar não é um ato burocrático, mas um processo político e pedagógico de organização da ação docente. Segundo (Libâneo, 2001, p 222), o planejamento é:

Um processo de racionalização, organização e coordenação da ação docente, articulando a atividade escolar e a problemática do contexto social. A escola, os professores e alunos são integrantes da dinâmica das relações sociais; tudo o que acontece no meio escolar está atravessado por influências econômicas, políticas e culturais que caracterizam a sociedade de classes.

Nesse sentido, a escolha do drama como ponto de partida da sequência busca justamente atender a essa demanda de articulação. Ao trazer para a sala de aula uma narrativa que pertence a um universo cultural que cruze ao do estudante, o drama deixa de ser apenas entretenimento e passa a atuar como uma ponte entre o conteúdo escolar técnico e artístico e a realidade social vivida pelos discentes. Ao trazermos os Tipos e Subtipos para a análise, estamos convidando os estudantes a olhar criticamente para o que assistem, deixando de ser consumidores passivos para se tornarem criadores conscientes.

A proposta a seguir foi desenhada para ser aplicada em turmas de Ensino Médio da rede pública, com 15 encontros de 50 minutos cada, organizados progressivamente para transitar da apreciação audiovisual à produção de um curta-metragem de até 5 minutos.

A escolha de alguns jogos teatrais que compõem esta sequência didática fundamenta-se na metodologia dos Jogos Teatrais da Viola Spolin. Como aponta a autora:

as oficinas de jogos teatrais são úteis ao desenvolver a habilidade dos alunos em comunicar-se por meio do discurso e da escrita, e de formas não verbais. São fontes de energia que ajudam os alunos a aprimorar habilidades de concentração, resolução de problemas e interação em grupo (SPOLIN, 2010, p. 29).

Somado à fundamentação teórica, parte dos exercícios propostos advém do meu

processo de formação como arte-educadora ao longo da graduação, com destaque para as práticas desenvolvidas na disciplina de Interpretação 4, técnicas experimentais em artes cênicas e na participação do projeto de extensão de improviso. Algumas dinâmicas e atividades já foram aplicadas anteriormente durante meus estágios supervisionados, integrando a vivência acadêmica e a prática docente na elaboração deste repertório.

Os objetivos desta proposta foram desenhados para capacitar o estudante na criação cênica e audiovisual. Buscamos:

- Ampliar o repertório estético e crítico, capacitando os alunos a identificarem recursos de atuação e dramaturgia em obras audiovisuais.
- Desenvolver a consciência corporal, utilizando jogos teatrais para trabalhar a presença e a expressividade.
- Fomentar a criação coletiva, estimulando a escrita de roteiros e a produção de cenas autorais.
- Introduzir a linguagem audiovisual, experimentando a gravação e a edição como ferramentas narrativas.

Tais objetivos encontram-se em consonância com as competências e habilidades previstas no documento 'Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio do Distrito Federal' (Distrito federal, 2020) conforme detalhado a seguir:

LGG04FG: Identificar conceitos de visão de mundo e expressão humana por meio das diferentes linguagens artísticas, verbais e corporais para avaliar diversos modos próprios de ser e pertencer culturalmente (influências das matrizes indígenas, africanas e europeias na formação da Arte, Literatura e nas práticas de lazer, brincar e jogar brasileiros).

LGG06FG: Comparar a construção de campos artísticos, conceitos estéticos e linguísticos sobre as artes cênicas e do espetáculo (teatro, circo, ópera, performances, cerimoniais, eventos esportivos) para analisar o fenômeno cênico a partir do contexto histórico e de atividade artística e cultural em estudo, da observação e da exploração dos seus elementos, e dos seus processos de criação e recepção.

LGG62FG: Identificar conceitos sobre o corpo e discursos linguísticos e identitários presentes na expressividade corporal (ações corporais – movimento, espaço, tempo, peso, fluência, conceito de corpo dual, totalidade, corporeidade) para experimentar seus procedimentos de improvisação e criação relacionados aos diferentes modos próprios e sensíveis de criar, recriar e expressar o movimento estético e corporal em contextos pedagógicos, artísticos e desportivos.

LP26FG: Examinar os aspectos de produção referentes à criação de textos multimodais, unindo linguagem verbal e não verbal e suas aplicações, com o intuito de possibilitar a emancipação criativa de sentidos e a criticidade, com a finalidade de formar cidadãos mais cientes da possibilidade do uso do valor inventivo da linguagem para cada situação.

LGG07FG Identificar as produções e manifestações artístico-visuais de

diferentes tempos e espaços, associando-as à contemporaneidade e às suas linguagens e tecnologias (grafismos, escritos, desenho, pintura, escultura, gravura, fotografia, cinema, audiovisual) para desenvolver o repertório estético, a dimensão e a fricção cultural, histórica e hodierna das visualidades artísticas (texto, imagem, som, oralidade, corpo) e suas distintas formas de letramentos e multiletramentos, fortalecendo o senso crítico.

LGG76FG: Analisar os diferentes gêneros audiovisuais e cinematográficos e suas relações com as linguagens artísticas, verbais e esportivas (documentário, videoarte, videoclipe, animação), a fim de produzir conhecimentos da Área de Linguagens com os recursos e as estéticas digitais, considerando as produções do contexto escolar e do entorno.

A sequência didática aqui proposta foi estruturada para ser desenvolvida ao longo de 15 encontros. Para garantir uma progressão pedagógica lógica e facilitar a organização das atividades, esses encontros foram agrupados em blocos temáticos. Cada bloco reúne um conjunto de aulas com objetivos específicos que buscam integrar a teoria analisada sobre os doramas à prática da atuação e da criação cênica. Dessa forma, a estrutura apresentada a seguir detalha o percurso formativo dividido por essas etapas, iniciando-se pelo Bloco 1 e finalizando no Bloco 5.

BLOCO 1: Apresentação e repertório comum.

Aula 1.

Objetivo: Tentar conectar a realidade cultural do aluno ao conteúdo, mapeando o repertório da turma e introduzindo a pesquisa.

Atividade:

- Roda de Conversa: Investigação do repertório dos alunos. Quais doramas, séries ou animes eles conhecem? O que mais gostam neles?
- Apresentação: Introdução aos conceitos de Tipos e subtipos identificados na pesquisa.
- Exibição: Mostra de trechos curtos de doramas (como *Twenty-Five Twenty-One* ou *The Glory*) para que os alunos aprendam a reconhecer esses elementos visualmente.

Aula 2.

Objetivo: Desenvolver o olhar crítico sobre as produções audiovisuais, identificando a aplicação prática dos Tipos e Subtipos.

Atividade:

- Análise Focada: Exibição de cenas que exemplificam o Tipo 1 (Contraste Emocional) e o Tipo 3 (Uso do Silêncio).
- Debate e Fixação: Discussão guiada sobre as obras citadas pelos alunos na aula anterior. Questão norteadora: "Quais Tipos vocês conseguem avaliar que existem nessas obras?". Instigar a turma a perceber se o Tipo é recorrente na produção e como isso define o estilo daquela série.

Aula 3.

Objetivo: Compartilhar as referências trazidas pelos alunos e introduzir os elementos técnicos dos Tipos e Subtipos que auxiliaram na criação do curta.

Atividade:

- Atividade em grupo: Alunos compartilham exemplos de cenas de doramas que encontraram em casa e que tenham características similares a dos Tipos e Subtipos.
- Introdução Técnica: Apresentar e explicar com cenas como a luz, câmera e som ajudam a contar a emoção e a construir a atmosfera do drama.

BLOCO 2: Introdução ao jogo teatral

Aula 4.

Objetivo: Trabalhar a presença cênica, a escuta e a observação, fundamentais para a atuação audiovisual.

Atividade:

- Jogo do Silêncio: Exercício de foco e concentração, onde o aluno se mantém parado tentando escutar o máximo de coisas ao seu redor enquanto escuta as instruções do professor sobre sensações corpóreas.

- Observação e Transformação: Em duplas, um aluno observa o outro, os dois viram de costas, o parceiro muda algo em sua aparência e devem adivinhar. Treino do olhar para detalhes.

Aula 5.

Objetivo: Desenvolver a agilidade, a fé cênica e a capacidade de improvisação em situações dramáticas.

Atividade:

- Zip-Zap: Jogo de aquecimento para despertar o corpo e a concentração.
- O Que, Onde e Quem: Improviso guiado baseado em situações cotidianas ou clichês de doramas, exercitando a estrutura narrativa.

Aula 6.

Objetivo: Destruar a criatividade e a resposta rápida em cena através de jogos.

Atividade:

- Três cortes com bola imaginária: Exercício de pantomima para trabalhar o peso e a verdade cênica.
- Goleirinho de improviso: Um aluno propõe um local ou ação e o outro aluno deve compor ou repor o que foi proposto. Realizam a cena que tenha somente com 3 falas ao todo, mas tentando deixar claro para o público o que está acontecendo em cena, preparando o grupo para a fase de criação coletiva.

BLOCO 3: Criando a história

Aula 7.

Objetivo: Estimular a criação coletiva de narrativas a partir das experiências e repertórios dos alunos.

Atividade:

- Dinâmica de contação em que os alunos compartilham, um por um, histórias

pessoais ou fictícias em grupos.

- Seleção: O grupo debate e decide qual história será criada e transformada em roteiro.

Aula 8.

Objetivo: Estruturar a narrativa escolhida em formato de roteiro audiovisual, aplicando os conceitos estudados.

Atividade:

- Escrita Coletiva: Os grupos escrevem um roteiro curto (máximo 6 páginas).
- Regra de Criação: O roteiro deve incluir obrigatoriamente a aplicação de um dos Tipos estudados (ex: uma cena de silêncio dramático ou de contraste emocional).

Aula 9.

Objetivo: Traduzir o texto do roteiro em imagens e planejar a execução técnica da cena.

Atividade:

- Storyboard Simples: Criação de desenhos esquemáticos das cenas ou fotos do enquadramento.
- Mapa de Luz: Discussão e planejamento de como iluminar a cena para criar o clima dramático desejado.

BLOCO 4: Luz, câmera ação

Aula 10.

Objetivo: Organizar a equipe e preparar a gravação, definindo responsabilidades técnicas e artísticas.

Atividade:

- Divisão de Tarefas: Definição de quem atua, quem filma, quem cuida da luz e

do som.

- Ensaio de Marcação: Passagem da cena focando no posicionamento de câmera e atores.

Aula 11.

Objetivo: Iniciar a captação das imagens, aplicando na prática os conceitos de atuação contida e enquadramento.

Atividade:

- Gravação: Uso de celulares para filmar as cenas.
- Mediação: O professor auxilia no uso da luz (lanterna/natural) e garante que o Tipo ou subtipo selecionado seja aplicado.

Aula 12

Objetivo: Finalizar a captação de imagens e conferir a qualidade do material produzido.

Atividade:

- Conclusão das Filmagens: Gravação das cenas restantes.
- Conferência: Checagem do áudio e do foco das imagens gravadas.

BLOCO 5: Montagem e finalização

Aula 13.

Objetivo: Introduzir os alunos aos conceitos básicos de edição e organização de narrativa visual.

Atividade:

- Organização: Turma dividida em trios ou grupos de edição (usando apps de celular ou notebook de acordo com a disponibilidade do professor ou do aluno).
- Primeiro Corte: Organização dos vídeos na timeline para dar sentido à história.

Aula 14.

Objetivo: Utilizar recursos de pós-produção para intensificar a dramaticidade da cena.

Atividade:

- Edição Criativa: Inserção de trilha sonora (como a música dita a emoção) e transições.

Aula 15 Cine-Debate Final

Objetivo: Apresentar os resultados, avaliar o processo criativo e consolidar o aprendizado.

Atividade:

- Mostra de Curtas: Exibição dos trabalhos produzidos pelos grupos.
- Debate e Avaliação: Roda de conversa sobre os desafios enfrentados e identificação dos Tipos nos filmes dos colegas.

A avaliação nesta sequência didática é concebida como um processo contínuo e formativo, focado não apenas no produto final, mas na trajetória de aprendizado do estudante. Os critérios de avaliação são divididos em três etapas.

Apreciação e Análise: Avalia-se a capacidade do aluno de identificar e debater os Tipos e Subtipos nas obras assistidas, demonstrando compreensão crítica sobre como cada um dos parâmetros são construídos na produção analisada.

Processo Criativo e Colaborativo: Observa-se o engajamento nas dinâmicas de grupo, a escuta ativa, a disposição para o jogo teatral e a divisão responsável de tarefas, valorizando a autonomia e o respeito às ideias dos colegas.

Execução Técnica e Artística: Analisa-se a aplicação prática dos conceitos na cena final. Não se busca uma perfeição técnica profissional, mas sim a intencionalidade no uso dos recursos (ex: o aluno conseguiu sustentar a tensão no silêncio? O enquadramento escolhido dialogou com a emoção da cena?).

A verificação desses parâmetros será feita por meio da observação diária do docente, de rodas de conversa para autoavaliação e do feedback coletivo após a apresentação dos trabalhos finais. A elaboração desta sequência didática nasce da articulação entre a pesquisa teórica sobre os dramas, a escrita de um roteiro, a

produção de um curta-metragem e a vivência prática adquirida nos estágios supervisionados. Ao refletir sobre sua estrutura, é possível identificar potencialidades e limitações pedagógicas.

O principal trunfo desta proposta reside no uso de materiais pertencentes ao mundo dos alunos. Como observei nos meus estágios, quando a proposta dialoga com o universo do aluno, a barreira da resistência diminui e a criatividade flui com mais naturalidade. O drama funciona como um convite eficaz para introduzir conceitos técnicos (como circunstância interna, circunstância externa, ação etc.) que, de outra forma, poderiam parecer abstratos. Além disso, a metodologia baseada em jogos teatrais, da Viola Spolin, e na criação coletiva favorece a autonomia. Deslocar o aluno da posição de espectador para a de criadores da cena permite que eles se apropriem das ferramentas artísticas para contar suas próprias histórias.

Entretanto, a implementação desta sequência não está isenta de desafios, muitos dos quais foram presenciados durante a regência no Ensino Médio noturno, como a evasão escolar e a descontinuidade. A estrutura de 15 aulas exige uma assiduidade que nem sempre é compatível com a realidade dos alunos. Outro ponto de atenção é a infraestrutura: a análise dos dramas depende de recursos audiovisuais (TV, internet) que podem não estar disponíveis ou funcionando plenamente, exigindo do professor adaptações constantes. Por fim, atividades que exigem exposição emocional e corporal que podem gerar insegurança inicial, demandando do docente uma mediação sensível para construir um ambiente de confiança, fundamental para que o constrangimento dos alunos possa cair deixando fluir a liberdade criativa.

Em suma, por maiores que sejam os desafios estruturais do contexto escolar, a implementação desta sequência didática oferece contribuições significativas à formação discente. Ao tentar se aproximar de um repertório cultural que cruze com o dos estudantes, a proposta não apenas democratiza o acesso aos saberes das Artes Cênicas e do Audiovisual, mas também fortalece a autonomia e a autoestima dos jovens. A apropriação técnica dos Tipos e Subtipos e a vivência da criação coletiva permitem que o aluno transite da posição de espectador passivo para a de realizador consciente, capaz de ler criticamente as mídias que consome e de expressar artisticamente suas próprias subjetividades.

Considerações Finais

O percurso traçado nesta pesquisa, que partiu da análise dos doramas *Twenty-Five Twenty-One* e *The Glory* para a sistematização dos Tipos e Subtipos, revelou-se um caminho fértil para conectar a teoria das Artes Cênicas ao universo cultural contemporâneo. Ao transpor esses parâmetros para a criação do roteiro e atuação no curta-metragem 'É Sorte' e, posteriormente, para uma proposta de sequência didática, este trabalho demonstrou que os recursos levantados se mostram aplicáveis na produção original e autoral, abrindo um leque de novas indagações sobre o ensino e a produção artística.

Uma das questões que esta investigação suscitou refere-se à própria extensão da análise e categorização. Embora o estudo tenha sistematizado seis Tipos e seus respectivos subtipos, é provável que este levantamento não tenha esgotado todas as possibilidades dramatúrgicas e de atuação presentes no vasto universo dos doramas, deixando margem para que futuras pesquisas identifiquem e cataloguem novos padrões.

Por outro lado, há a questão do formato de aplicação. A aplicação prática realizada no Capítulo 2 restringiu-se ao curta-metragem. Contudo, considerando que os objetos de análise são obras seriadas de longa duração, surgem novas indagações: seria possível sustentar a aplicação desses Tipos em uma produção de longa-metragem ou em uma série brasileira? Os Tipos e Subtipos estariam restritos aos gêneros específicos das obras analisadas ou seriam aplicáveis a todos os gêneros dramatúrgicos? E, fundamentalmente: até que ponto a utilização de estruturas dramáticas oriundas de outras culturas descaracteriza a identidade cultural brasileira? A hipótese que se desenha é positiva, uma vez que os recursos de Tipos e Subtipos são ferramentas de criação alicerçadas em quatro parâmetros técnicos, servindo como guias flexíveis para serem desenvolvidos e explorados em seus respectivos contextos. A transposição para uma narrativa longa, então, exigiria uma investigação futura sobre como manter a consistência desses estados internos complexos por arcos dramáticos mais extensos sem cair na repetição ou na exaustão do intérprete. Da mesma forma, no aspecto da escrita do roteiro, essa transposição

demandaria um planejamento dramatúrgico mais rigoroso, capaz de distribuir os picos de tensão e os momentos de silêncio ao longo de muitos episódios ou horas de duração, evitando que os recursos percam a força pela banalização ou que a narrativa se torne arrastada.

No âmbito pedagógico, a transposição da proposta para o ensino escolar gerou reflexões críticas sobre a viabilidade material e infraestrutural. É importante ressaltar que esta pesquisa não confirmou a aplicação e o engajamento dos alunos com o tema, uma vez que a sequência didática não foi aplicada em uma escola. Trata-se, portanto, de uma possibilidade pedagógica.

Contudo, levando em consideração minhas percepções anteriores adquiridas nos quatro estágios supervisionados realizados na Escola Parque 308 Sul, no Centro de Ensino Fundamental 101, no Centro de Ensino Médio 111 e no Centro de Ensino Médio 804, acredito na possibilidade de maior engajamento dos estudantes ao dialogar com sua cultura de consumo. Ainda assim, questões pragmáticas permanecem em aberto: Como adaptar a análise de cenas e a produção audiovisual em escolas que carecem de recursos tecnológicos básicos? A dependência de equipamentos para exibição e para a produção esbarra na realidade desigual enfrentada na rede pública de ensino. Embora a sequência tenha sido desenhada prevendo o uso de tecnologias acessíveis, a falta de internet, espaços adequados para ensaio ou isolamento acústico para gravação são variáveis que podem comprometer a aplicação integral da metodologia. Investigar adaptações com tecnologias simples para o ensino desses conceitos visuais torna-se assim uma necessidade urgente para a democratização desse saber.

Além disso, este trabalho gerou novas perguntas sobre a recepção e o impacto a longo prazo. Não foi possível mensurar, no escopo desta monografia, se o contato com a análise técnica dos dorama muda a forma como os estudantes consomem outras mídias nacionais. Será que o aluno, que tiver contato com os Tipos e os Subtipos, passa a exigir ou reconhecer essa complexidade nas novelas e séries brasileiras? Será que essa análise crítica influencia também a própria criação artística deles, levando-os a buscar outras soluções em suas cenas? De que maneira a produção artística e cultural autoral impacta a percepção do estudante sobre a sua

própria identidade? De que forma o contato com a análise feita neste trabalho muda a percepção sobre a identidade das produções nacionais? Essa formação de um espectador crítico, capaz de transitar entre culturas e linguagens, é um campo vasto para futuras investigações em arte-educação.

Conclui-se, portanto, que a apropriação dos doramas como ferramenta técnica e pedagógica é um movimento de via dupla: valoriza a cultura consumida pelos estudantes e enriquece o repertório técnico e artístico dos seus respectivos fazeres teatral e audiovisual. O presente trabalho cumpre seu papel ao sistematizar esse olhar e propor caminhos práticos, mas ainda reconhece suas limitações e variáveis. A pesquisa encerra-se aqui, mas o diálogo entre a cultura pop asiática e a produção artística e educacional brasileira permanece aberto, vasto e promissor.

REFERÊNCIAS

ADLER, Stela. **Técnica da representação teatral**. Tradução Marcelo Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

STANISLAVSKI, Constantin. **A preparação do ator**. Tradução de Pontes de Paula Lima. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

LIBÂNEO, José Carlos. Didática. São Paulo: Cortez, 1994

SPOLIN, Viola. **Improvisação para o Teatro**. Tradução e revisão de Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

BENTLEY, Gabriel. **Além do Guarda-Roupa encurta distância entre Brasil e Coreia do Sul**. Elle Brasil, 21 jul. 2023. Disponível em: <https://elle.com.br/cultura/alem-do-guarda-roupa-encurta-distancia-entre-brasil-e-coreia-do-sul>. Acesso em: 9 jan. 2026.

COLETIVA PRODUÇÕES. **Coletiva Produções** – site institucional. Brasília, DF, 2025. Disponível em: <https://coletiva.unb.br/>. Acesso em: 25 novembro. 2025.

DISTRITO FEDERAL. Secretaria de Estado de Educação. **Currículo em Movimento do Novo Ensino Médio**. Brasília: SEEDF, 2020. Disponível em: [link suspeito removido]. Acesso em: 24 novembro. 2025.

LACERDA, Brenda; TENENBLAT, Nitza. **‘É Sorte’**. Roteiro de curta-metragem fruto de Projeto de Iniciação Científica na Universidade de Brasília. Brasília, 2024. (Material

submetido à Biblioteca Nacional).

.

O POVO. **Brasil é o 3º país do mundo que mais consumiu doramas na pandemia.**

Portal O POVO, 10 ago. 2021. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/vidaarte/2021/08/10/brasile-o-3-pais-do-mundo-que-mais-consumiu-doramas-na-pandemia.html>. Acesso em: 24 novembro. 2025.

ROLLING STONE BRASIL. **Round 6: 142 milhões de assinantes assistiram à série**

sul-coreana da Netflix. 20 out. 2021. Disponível em: <https://rollingstone.com.br/entretenimento/round-6-142-milhoes-de-assinantes-assistiram-serie-sul-coreana-da-netflix/>. Acesso em: 24 novembro. 2025.

THE GLORY. Direção: Ahn Gil-ho. Produção: Kim Seon-tae. Coreia do Sul: Netflix, 2022. 1 série (16 episódios).

TWENTY-FIVE TWENTY-ONE. Direção: Jung Ji-hyun. Produção: Kim Seon-tae. Coreia do Sul: tvN, 2022. 1 série (16 episódios).