

UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA
INSTITUTO DE ARTES E DESIGN
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES, CULTURA E LINGUAGENS
CURSO DE MESTRADO

João Carlos de Oliveira Júnior

**PREPARAÇÃO DE ATORES NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: um estudo de
caso sobre telenovelas da Globo**

Juiz de Fora

2016

João Carlos de Oliveira Júnior

**PREPARAÇÃO DE ATORES NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: um estudo de
caso sobre telenovelas da Globo**

**Dissertação apresentada ao Instituto de
Artes e Design da Universidade Federal de
Juiz de Fora como requisito parcial para
obtenção do título de Mestre em Artes,
Cultura e Linguagens.**

Orientadora: Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum

Juiz de Fora

2016

Ficha catalográfica elaborada através do programa de geração automática da Biblioteca Universitária da UFJF, com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Oliveira Júnior, João Carlos de.

Preparação de atores na ficção televisiva seriada : um estudo de caso sobre telenovelas da Globo / João Carlos de Oliveira Júnior. -- 2016.

127 p.

Orientadora: Alessandra de Souza Melett Brum

Dissertação (mestrado acadêmico) - Universidade Federal de Juiz de Fora, Instituto de Artes e Design. Programa de Pós Graduação em Artes, Cultura e Linguagens, 2016.

1. Ficção televisiva seriada. 2. Globo. 3. Preparação de atores. 4. Telenovela. I. Brum, Alessandra de Souza Melett, orient. II. Título.

João Carlos de Oliveira Júnior

PREPARAÇÃO DE ATORES NA FICÇÃO TELEVISIVA SERIADA: um estudo de caso sobre telenovelas da Globo

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Juiz de Fora como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, Cultura e Linguagens.

Aprovada em 23 de setembro de 2016

BANCA EXAMINADORA

Profa. Dra. Alessandra Souza Melett Brum (orientadora)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Prof. Dr. Rogério Ferraraz
UNIVERSIDADE ANHEMBI MORUMBI

Prof. Dr. Sérgio José Puccini Soares
UNIVERSIDADE FEDERAL DE JUIZ DE FORA

Juiz de Fora

2016

AGRADECIMENTOS

Se é impossível ser feliz sozinho, como dizia João Gilberto, quem dirá escrever uma dissertação. Pra quem vê de fora, os agradecimentos podem ser um tanto piegas. Mas não dá pra deixar de agradecer tantas pessoas que foram (e são!) importantes nessa caminhada.

Não serei eu a quebrar a tradição – preciso agradecer à minha família antes de tudo. Principalmente aos meus pais e meu avô que acompanharam tudo de perto, me incentivaram e colaboraram financeiramente (afinal, em se tratando de Santa Rita do Sapucaí e Juiz de Fora não é perto, nem barato).

Primeira fase: preparação para as provas e coleta de referências. Voltamos à graduação na UNESP de Bauru. Agradeço ao Bruno Jareta por me arranjar a bibliografia da prova, e à Professora Angélica pelas referências – de projeto e da vida.

Depois disso, e fundamental para a conclusão deste trabalho: minha orientadora, Professora Alessandra. Sem sequer me conhecer, confiou na minha proposta e se mostrou aberta desde o primeiro contato. Oxalá todos os orientadores fossem assim: pacientes, dispostos, críticos (e ágeis nas correções)!

Ainda transitando pelo IAD, agradeço a todos os professores que compartilharam dessa caminha comigo, sobretudo Luís, Preciosa, Raquel, Renata e Virgínia, com os quais aprendi muito durante as aulas; ao professor Sérgio pelas generosas contribuições na banca; às queridas Flaviana e Lara, que nos salvam de todas as enrascadas em que nos metemos... e, é claro, aos coleguinhas de sala que, mesmo com todo comprometimento e profissionalismo, me faziam sentir numa sala da sétima série. Quão divertidas eram nossas aulas!

Já no início do projeto, a dúvida cruel: terei ou não acesso à TV Globo? E eis que então as portas do Globo Universidade se abriram. Agradeço pessoalmente à emissora e em nome da academia pelo fomento à pesquisa. Cito aqui especialmente Juan Crisafulli pelo esforço integral para atender às minhas necessidades; e a Chico Accioly e Andrea Cavalcanti pelas entrevistas.

Amigos, amigos, estudos não à parte. Tailon mais uma vez me ajudou na busca da bibliografia, e de Strasberg saltamos para Weber – salvando minha metodologia. Júlia por me socorrer inúmeras vezes com matrículas, documentos, almoços e jantares deliciosos – como é bom estar em sua companhia! À Nathalia pelos dados comerciais das emissoras. E,

claro, aos meus amigos da faculdade e de Santa Rita que acompanharam parte da minha trajetória profissional e me apoiaram nesta jornada.

De volta à Santa Rita, é hora de falar do emprego e do meu chefe querido. *Zuzu* bem, Alexandre? Agradeço pela confiança no meu trabalho e pela generosidade em ceder meus dias de trabalho para aprimorar meus conhecimentos. Espero devolver tudo isso aos nossos alunos.

E falando em alunos, tenho que agradecer-los por me contagiarem diariamente com toda energia do auge dos seus 15 anos, e por serem minhas cobaias no teatro. Podem ficar tranquilos que não sobrarão traumas de um diretor tirano (eu acho).

De escola à escola, hora de agradecer à equipe da Universidade Anhembi Morumbi que, generosamente, abriram as portas da instituição a mim. Agradeço à Alessandra, ao professor Maurício e, principalmente, à Professora Laura que não mediu esforços para viabilizar minha passagem por lá. Ainda pelos corredores da UAM, um agradecimento especial ao professor Rogério pelas luzes que lançou sobre meu projeto durante sua participação na banca.

Agradeço também ao Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva, em especial à equipe do Centro de Estudos de Telenovela, pela generosidade ao compartilhar os dados do Obitel 2016 ainda não publicados. Incluo aqui, a professora Isabel Orofino que, gentilmente, compartilhou algumas de suas experiências.

Por fim, e não menos importante, ao Lamounier pela paciência. Começar um relacionamento quando se está terminando um mestrado não é fácil. No fim das contas, seu apartamento virou meu QG nas últimas semanas de trabalho...

Obrigado a todos!

Et verbum caro factum est. (Jo 1, 14)

RESUMO

Esta dissertação de mestrado busca entender como é realizada a preparação dos atores para telenovelas da Rede Globo. Como ponto inicial, parte-se de um breve histórico acerca da estabilização do formato no Brasil e da hegemonia alcançada no país pela emissora carioca no que tange este tipo de ficção televisiva seriada. Para isso, utilizamos como base os dados apresentados pelo Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva nos anos de 2014 e 2015, respectivamente publicados em 2015 e 2016. Por conseguinte, traçamos um sucinto panorama sobre as técnicas de preparação de atores nascidas no teatro, necessário para o entendimento da abordagem dos instrutores de dramaturgia em seu trabalho na televisão. Da mesma forma, tratamos sobre as questões da mediação tecnológica e suas implicações no trabalho dos atores. Através de entrevistas realizadas com instrutores de dramaturgia, mediante convênio de pesquisa realizado com o projeto Globo Universidade, buscamos identificar as técnicas por eles utilizadas na preparação do elenco de telenovelas, tomando como base comparativa as técnicas de preparação de elenco advindas do teatro. Para tal, usa-se o conceito de *evidência* cunhado por Max Weber. Os preparadores estudados são Chico Accioly, Andrea Cavalcanti, Sérgio Penna e Rossela Terranova.

Palavras-chave: Ficção televisiva seriada. Globo. Preparação de atores. Telenovela.

ABSTRACT

This Masters' dissertation seeks to understand how the preparation of actors for Rede Globo's telenovelas is carried out. As a starting point, we go from a brief historical background on the stabilization of the format in Brazil and the hegemony reached on the country by the carioca network regarding this type of serial fictional television. In order to do that, we used as base the data presented by the Ibero-American Observatory of Television Fiction in the years of 2014 and 2015, published respectively in 2015 and 2016. Ergo, we outlined a brief panorama about the techniques of actors' preparation born in theater, necessary to understand the approach of the instructors of dramaturgy in their work on television. Likewise, we covered the issues of technological mediation and its implications on the actors' work. Through interviews held with instructors of dramaturgy, through research agreement with the project Globo University, we aimed to identify the techniques used by them on the preparation of the cast of telenovelas, taking as comparative base the techniques of cast preparation in theater. To do so, it is used the concept of *evidence* coined by Max Weber. The coaches studied are Chico Accioly, Andrea Cavalcanti, Sérgio Penna and Rossela Terranova.

Keywords: Serial television fiction. Globo. Actors preparation. Telenovela.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Cláudia Abreu como Chayene em Cheias de Charme..... 67

LISTA DE TABELAS

Tabela 1- Dados dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015	23
Tabela 2- Perfil da audiência dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015 por gênero ...	23
Tabela 3- Perfil da audiência dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015 por faixa etária	23
Tabela 4- Perfil da audiência dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015 por nível socioeconômico	24
Tabela 5- Formatos de ficção nacional em 2015	25
Tabela 6- Técnicas de preparação identificadas através de entrevistas.....	72
Tabela 7- Mapeamento das técnicas de preparação.....	89

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	13
2 TELENOVELA, SIM SENHOR!.....	17
2.1 Afinal, quem assiste novela?	22
2.2 Plim, plim!	26
3 BERENICE, SEGURA! NÓS VAMOS ATUAR.....	30
3.1 Por trás das cortinas.....	31
3.2 Luz, câmera, ação	41
4 A PREPARAÇÃO DO ATOR.....	45
4.1 Relatos de trabalho	46
4.1.1 Chico Accioly.....	47
4.1.2 Andrea Cavalcanti	54
4.1.3 Sérgio Penna.....	61
4.1.4 Rossela Terranova	67
4.2 Identificação e aplicação das técnicas de preparação	71
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	87
REFERÊNCIAS.....	92
APÊNDICE A – Entrevista com Andrea Cavalcanti	101
APÊNDICE B – Entrevista com Chico Accioly	114

1 INTRODUÇÃO

Aqueles que passaram pela epígrafe se depararam com uma das mais famosas passagens bíblicas: “e o verbo se fez carne”. Não se trata aqui de algo religioso ou coisa do tipo. Na verdade, falamos da maneira mais simples sobre o trabalho do ator. Um roteiro sem atores não passa de literatura; um diretor sem elenco deixa preso, em sua imaginação, todo um universo ainda não construído. É o ator quem encarna a vida concebida em uma realidade paralela – seja na ribalta ou frente às câmeras. Por mais adorados que sejam os autores da renascença ou os diretores de *Hollywood*, nada acontece sem a presença dos atores.

Vemos por aí uma infinidade de trabalhos acadêmicos que analisam os roteiros e que buscam extrair deles as construções semióticas mais complexas possíveis; outros, por sua vez, discutem a direção e a maneira como cada diretor constrói sua *mise-en-scène*. Não seremos clichês ao afirmar que não há publicações que tratam dos atores ou que isso seja pouco explorado. O tema é constantemente debatido. Mas, de fato, ainda não está esgotado (e tampouco se esgotará). Basta fazer uma rápida busca pelo Google Acadêmico e os resultados mais populares serão: o ator no teatro [europeu], o ator no cinema [americano], o ator nos seriados [da Netflix]... mas telenovela e Brasil ainda são tabus.

O Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva¹ tem feito um trabalho notório ao valorizar a narrativa seriada televisiva e ao tratá-la como objeto de estudo científico. Sua metodologia, desenvolvida principalmente por Maria Immacolata Vassallo de Lopes e Guillermo Orozco Gómez², fixa-se em chaves comparativas compostas por, ao menos, cinco dimensões, a saber: produção, exibição, consumo, comercialização e conteúdos. Estes pressupostos integram o *Protocolo Metodológico Obitel* seguido pelos doze países que integram a rede (OBITEL, 2015, p. 19). O Brasil, não por acaso, tem sido destaque nas análises do grupo. Porém, o Obitel dedica-se primordialmente aos estudos de análise da recepção da ficção seriada.

¹ Entidade que congrega grupos de pesquisas de países da América Latina e da Península Ibérica que “tem por objetivo realizar o monitoramento anual e análises da produção, circulação, audiência e repercussão sociocultural da ficção televisiva” (OBITEL, 2015, p. 9) no referido espaço. Atualmente, o grupo é composto por Argentina, Brasil, Chile, Colômbia, Equador, Espanha, Estados Unidos, México, Peru, Portugal, Uruguai e Venezuela.

² Respectivamente pesquisadores da Universidade de São Paulo e da *Universidad de Guadalajara*, atuais coordenadores gerais do Obitel.

É neste ponto que engatamos nossa proposta: falar sobre o ator na novela³. Não sobre sua influência na recepção do produto ou nos desdobramentos de consumo, mas no que toca à produção – sobretudo à pré-produção. A pergunta-chave deste trabalho é: afinal, como o ator de TV é preparado? Por mais que fosse prático e objetivo analisar uma única obra, um único diretor ou um único ator, sentíamos que a literatura do ramo carecia de uma análise mais abrangente. Não temos a pretensão de sanar todos os questionamentos a respeito da interpretação em telenovelas, longe disso. Nossa proposta restringe-se a compreender como a TV Globo⁴, especificamente, tem abordado a preparação dos atores no cotidiano de suas produções. Alguns podem *torcer o nariz* a essa escolha em específico. Não se trata de defender aqui questões ideológicas. Mas é inegável a excelência da emissora quando o assunto é a telenovela. A Globo ainda é a maior produtora de ficção televisiva do país e a que alcança os mais satisfatórios índices de audiência de qualidade técnica⁵. Isso não se alcança por mero amorismo. Daí nasce a necessidade de investigar como ela conduz o trato com seus atores e preparadores, bem como a maneira como se desenvolve internamente essa dinâmica de trabalho.

A problemática inicial busca descrever o procedimento de trabalho dos instrutores de dramaturgia⁶ da Globo, baseando-se na hipótese de que haveria, por trás destes processos, um fio condutor comum. Esta hipótese ainda leva em consideração que este denominador ordinário seria composto por técnicas de preparação de atores oriundas do teatro que, em determinado momento, já haviam sido adaptadas para o contexto audiovisual, a partir de sua aplicação no cinema.

Mas como trabalhar com esta hipótese de maneira sistemática e científica? A solução foi encontrada na sociologia compreensiva de Max Weber⁷. A partir de dois conceitos weberianos construímos a metodologia deste trabalho: o *tipo ideal* e a *evidência*. O *tipo ideal* é concebido através de generalizações compostas por elementos comuns a fenômenos concretos, a partir das quais seja possível traçar aproximações com o real através das *evidências*. Assim, segundo Monteiro & Cardoso (2002, p. 14), o *tipo ideal* fornece um conceito inequívoco que facilita a classificação e a comparação. A *evidência*,

³ Embora exista a categoria literária das novelas, aqui o termo será utilizado como sinônimo de telenovela, haja vista seu emprego popular e pela incidência em diversas fontes.

⁴ Emissora brasileira fundada por Roberto Marinho em 1965, na cidade do Rio de Janeiro.

⁵ Os dados serão oportunamente expostos no capítulo 2.

⁶ Termo análogo a preparador de ator, ou mesmo preparador de elenco, cunhado pela TV Globo, sob o qual registra seus profissionais. A emissora define o instrutor como aquele que “trabalha a composição dos personagens com os atores” (MEMÓRIA GLOBO, 2010, p. 9).

⁷ Karl Emil Maximilian Weber (1864-1920), um dos intelectuais alemães fundadores da Sociologia.

por sua vez, se define pela repetição de um caso historicamente dado, numa quantidade determinada de casos ou que convirja para um *tipo ideal* (OLIVEIRA, 2008). Trocando em miúdos, elas são pontos que incidem em uma repetição regular que visam atingir o *tipo ideal*. A *evidência* “tem apenas o caráter de uma ‘hipótese de trabalho’ – quando se trata da explicação de um processo concreto e/ou quando se trata da formação de conceitos universais” (WEBER, 2001, p. 85).

A partir disso, tomamos como *tipos ideais* as teorias teatrais de preparação de atores – nas quais residem a origem primária dos conceitos de interpretação cênica. Num segundo momento, através de entrevistas com os instrutores de dramaturgia da TV Globo, são coletadas *evidências* que convirjam para os *tipos ideais*. Desta forma, será possível estabelecer comparações: i) entre os instrutores entrevistados e as teorias levantadas; ii) entre instrutores. Com isso torna-se viável a indexação das técnicas empregadas pelos profissionais da emissora.

Para estruturar todos esses dados e proporcionar seu entendimento, a partir daqui, esta dissertação será dividida em três capítulos principais: o primeiro que se sucede, “Telenovela, sim senhor!”, trata em linhas gerais sobre a telenovela no contexto latino-americano, sobretudo no Brasil. Neste ponto, os estudos realizados pelo Obitel são de extrema valia. Serão utilizados dados de 2014 e 2015, os mais recentes disponíveis. Cabem aqui também alguns apontamentos acerca do formato narrativo e de sua recepção na América Latina, evidenciando a representatividade da telenovela como produto genuíno de nossa cultura. Tratando diretamente sobre a TV Globo, pretendemos corroborar o espaço por ela conquistado dentro deste cenário, através de dados de produção, comercialização e audiência, justificando sua escolha como recorte do estudo. Ao abordar a emissora, buscamos explorar como se dá a configuração de um novo *star system* moldado dentro do *Padrão Globo de Qualidade*, bem como a formação contínua de seus atores e o aprimoramento dos novos talentos.

Na sequência, o capítulo “Berenice, segura. Nós vamos atuar.” dedica-se a elucidar, em linhas gerais, o trabalho do ator. Dividimos este capítulo em duas etapas: a primeira delas aborda a preparação do ator de teatro. Ainda que não seja objeto direto de análise deste trabalho, é no campo teatral que residem as bases metodológicas da preparação de atores. Seria impossível tratar de preparação sem falar de Stanislavski,

Strasberg, Diderot, Grotowski⁸, por exemplo. Por esta razão, elucidaremos alguns dos principais métodos de interpretação desenvolvidos para teatro; já a segunda parte trata sobre a influência da mediação tecnológica no trabalho do ator. Antes da chegada da televisão, o ator migra para o cinema; e de teatro para cinema, a diferença técnica entre ambos é inquestionável. Sendo assim, como o ator, antes preparado para o palco, passa a se preparar para o *set*? Partindo deste mote, são colocados os apontamentos de Pudovkin, Benjamin, Filho, entre outros.

Por fim, no capítulo “Plim Plim”, atemo-nos ao trabalho de campo – e aqui reside o diferencial desta dissertação. Também dividido em duas etapas, este item dedica-se a expor os dados colhidos nas entrevistas e à sua análise. Na primeira parte concentram-se os relatos de trabalho fornecidos pelos instrutores de dramaturgia da TV Globo – alguns deles em entrevistas por nós realizadas e outros através de fontes secundárias. Durante esta fase, conheceremos algumas das práticas mais comuns adotadas pelos profissionais e como elas impactam no trabalho do ator – pois é primordial saber o que isso representa para o ator e como essas técnicas ajudam no decorrer da atuação. Dados expostos, precisamos analisá-los. Pois bem, a parte final deste capítulo vai comprovar (ou não) a hipótese levantada no início: há uma correlação direta entre as técnicas teatrais – que já haviam migrado para o cinema – e as técnicas utilizadas na preparação dos atores para telenovela? A partir de uma tabela comparativa, pretendemos confrontar os itens destacados pelos instrutores entrevistados com as categorias levantadas nas teorias [de teatro e cinema] consultadas. O objetivo é compreender se estes itens são *evidências* do emprego das técnicas elencadas como *tipos ideais*. Mãos à obra!

⁸ Os autores aqui citados, bem como os que aparecerão logo à frente como referências do campo cinematográfico, serão devidamente apresentados no capítulo a eles dedicado.

2 TELENOVELA, SIM SENHOR!

Quem pesquisa telenovela sofre. Basta estar numa rodinha de amigos ou em uma reunião de família que mal tarda surgir a pergunta: nossa, mas quem ainda assiste novela? E a resposta não pode ser outra: muita gente. A telenovela sempre foi vítima de preconceito. Lauro César Muniz⁹ aponta que no princípio [e, de certa forma, até hoje] “a telenovela é considerada uma arte menor, um gênero sem grande importância” (BERNARDO; LOPES, 2009, p. 158). Esta problemática encontra raízes no modelo estético da arte moderna que, segundo Umberto Eco¹⁰ (1989, p. 120), legitima a obra de arte como algo único, não repetível e original:

Quando a estética moderna se viu diante de obras produzidas pelos meios de comunicação de massa, negou-lhes qualquer valor artístico exatamente porque pareciam repetitivas, construídas de acordo com um modelo sempre igual, de modo a dar a seus destinatários o que eles queriam e esperavam. [...] A serialidade dos meios de comunicação de massa foi considerada ainda mais negativa do que a da indústria. (ECO, 1989, p. 120)

Em defesa da televisão, Arlindo Machado¹¹ argumenta que “a arte de cada época é feita com os meios, os recursos e as demandas dessa época e no interior dos modelos econômicos e institucionais vigentes” (MACHADO, 2000, p. 24). Do mesmo modo, a professora Maria Immacolata Vassalo de Lopes¹², afirma que “é possível afirmar que a telenovela no Brasil conquistou reconhecimento público como produto artístico e cultural e ganhou visibilidade como agente central do debate sobre a cultura brasileira e a identidade do país” (LOPES, 2003, p. 17).

Difícilmente televisão e telenovela escapariam imunes dos ataques à indústria cultural. A telenovela, tal qual a conhecemos hoje, deriva do melodrama. E sobre isso, reflete Jesús Martín-Barbero¹³:

⁹ Autor brasileiro nascido em 1938, tendo produzido 33 títulos para televisão.

¹⁰ 1932-2016, intelectual italiano.

¹¹ Arlindo Ribeiro Machado Neto, nascido em 1949, é um dos pioneiros no estudo da Comunicação Social no Brasil.

¹² Professora titular da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo, atual coordenadora geral do Obitel.

¹³ Nascido na Espanha em 1937, Jesús Martín-Barbero erradicou-se na Colômbia, destacando-se por suas contribuições nos Estudos Culturais Contemporâneos.

[...] o melodrama, esse gênero desqualificado pelos letrados por sua substância e reduzido a mero adjetivo identificador do melodramático com o frívolo-cursi-sentimental em seu puro sentido, com o que se conseguiu que o desdobramento identitário que sustenta o melodrama siga vagando por fora da Literatura, com maiúscula, do mesmo modo que a Telenovela não terá espaço em suas Histórias oficiais (MARTÍN-BARBERO, 2004, p. 31)

Da Inglaterra e da França, a América herdou a tradição folhetinesca do melodrama que, ao chegar a Cuba, vira radionovela. Antes da chegada da telenovela, a radionovela já era um grande sucesso nas emissoras de rádio brasileiras, tendo começado a ser transmitida em 1941. As precursoras do formato foram a Rádio São Paulo e a Rádio Nacional, ambas mantendo a tradição latino-americana. Desde essa época, a radionovela já era patrocinada pela Colgate-Palmolive¹⁴ e, por consequência, seguia o padrão pré-estabelecido: “a) a temática é folhetinesca e melodramática; b) o público visado é composto por donas-de-casa” (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 26). O diretor Daniel Filho¹⁵, em seu livro *O circo eletrônico: fazendo TV no Brasil* (2001, p.11), relata que a televisão começou como um rádio com imagens. O novo veículo contava com a migração de profissionais, programas e técnicas presentes no meio precursor. José Castellar¹⁶ (*apud idib.*, p. 28), relata que havia pouca preparação para os atores de rádio e que esta era direcionada á voz e às inflexões. Quando chegam na televisão, os atores apresentam dificuldades com o trabalho corporal e com a memorização do texto.

De fato, ficção seriada televisiva brasileira sempre encontrou um cenário propício ao seu desenvolvimento. Renato Ortiz (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 16) afirma que “no Brasil não emergiu uma esfera cultural autônoma”. O costume de se frequentar as salas de espetáculos era restrito à corte e aos nobres da colônia, como a tradição herdada de Portugal.

O princípio do nosso teatro foi o esforço de catequese cristã que impositivamente utilizou formas espontâneas dos rituais indígenas mescladas aos modelos dos autos sacramentais medievais ibéricos. A passagem do teatro religioso ao teatro profano deu-se no âmbito da imitação do teatro de estrutura portuguesa, espanhola ou até mesmo francesa. [...] Afirma-se geralmente que o teatro brasileiro autêntico nasce com o romantismo: afinal, começamos, apesar dos limites, a ser nós mesmos. (PEIXOTO, 1989*, p. 62-63).

¹⁴ Tradicionalmente, empresas do ramo de produtos de limpeza e higiene pessoal patrocinavam programas de ficção seriada com o objetivo de alcançar as donas de casa.

¹⁵ Daniel Filho (1937-), ator e diretor brasileiro, é dos mais conceituados diretores de TV no país, tendo dedicado parte de sua carreira à direção de teledramaturgia.

¹⁶ Ator e diretor brasileiro, nascido em Recife em 1924.

Num passado recente, no qual o país se torna centro de uma ditadura militar, “a televisão se aproveitou das dificuldades que o teatro vivia: repressão e falta de dinheiro” (FILHO, 2001, p. 47). Os profissionais encontram na televisão um porto seguro para expressar sua arte e garantir seu sustento. Assim, o melodrama, cujas origens residem no teatro mambembe, encontra espaço para difusão de sua arte – popular, surreal e carregada de sentimentalismo, bem ao gosto dos latinos.

Com a chegada da TV ao Brasil, muitos profissionais migraram do teatro para a televisão: cenógrafos, diretores, atores, roteiristas.

Os primeiros 20 anos de história da televisão (1950-69) são frequentemente descritos como período “incipiente” ou “elitista”. Durante esse período, a novela era considerada, tanto pelo público quanto pelos profissionais de televisão, como gênero menor. Os teleteatros e os programas de auditório dominavam (HAMBURGER, 2005, p. 27).

Neste período, temos a solidificação de programas como *O Grande Teatro Tupi*¹⁷ e *TV de Vanguarda*¹⁸, tendo ficado nove e quinze anos no ar, respectivamente (BRANDÃO, 2009, p.7). Deles, participaram como elenco fixo grandes nomes, a saber: Fernanda Montenegro, Nathália Timberg, Ítalo Rossi, Fernando Torres¹⁹, entre outros. A restrita elite brasileira, frequentadora dos grandes salões de teatro, passa a receber, em suas casas, os mesmos espetáculos e artistas. A intenção do teleteatro não se resumia a transmitir um espetáculo teatral, mas a dar um novo molde aos textos clássicos e explorar o potencial ficcional do novo veículo. Não foram encontrados registros sobre a preparação de atores neste período. O que se tem conhecimento é da limitação da expressão corporal em razão dos pequenos estúdios e dos recursos improvisados para a troca de figurino e cenários. José Castellar, no mesmo depoimento dado a Ortiz, Borelli & Ramos (1989, p. 33), relata que era comum os atores vestirem uma roupa por cima da outra, a fim de viabilizar as mudanças de figurino no decorrer da encenação.

Da mesma forma, as experiências de cinema no país demoraram a firmar. Jean-Claude Bernardet²⁰ (2009, p. 37) destaca que o mercado nacional de cinema está tomado pela indústria estrangeira e não vê necessidade de desenvolver-se de maneira autônoma. O

¹⁷ Programa de teleteatro exibido pela TV Tupi, Rio de Janeiro, entre 1953-1961 sob direção de Sérgio Britto.

¹⁸ Programa de teleteatro também exibido pela TV Tupi, entre 1952-1967 sob direção de Walter George Durst.

¹⁹ Artistas do Teatro Brasileiro de Comédia, fundado em 1948, em São Paulo, responsável pela renovação da cena teatral no país.

²⁰ Nascido em 1936, foi professor da Escola de Comunicação e Artes da universidade de São Paulo e um dos mais notórios críticos de cinema no Brasil.

autor cita (*ibi.*, p. 45), ainda, uma frase de Pedro Lima, publicada no jornal *O Cruzeiro* de 1947: “Aqui produzimos não em caráter de indústria, mas por ideal ou por vontade de brincar de cinema”. Ergueram-se no país, dois grandes estúdios cinematográficos de vertentes distintas: enquanto a Vera Cruz²¹ buscava se aproximar dos moldes hollywoodianos para atender à crescente demanda de mercado, a Atlântida²² viu na chanchada um novo gênero a ser explorado.

Com isso,

aqui [no Brasil], na ausência de uma produção cinematográfica forte, as emissoras tiveram de construir suas estruturas industriais para alimentar a programação. As grandes emissoras – e o sistema só foi plenamente exitoso na TV Globo – seguiram o caminho do que os economistas chamam de “integração vertical”, possibilitadora da “internacionalização das atividades”, do controle do produto e da redução dos custos. Ou seja, as emissoras produzem, distribuem, apresentam e vendem para o exterior os produtos ficcionais como novelas e séries. (RAMOS, 2004, p. 45)

O próprio cinema dedicou parte de sua produção à ficção seriada. Arlindo Machado (2000, p. 86) relata que por volta de 1913, as salas de cinema exibiam filmes curtos que teriam continuidade na semana seguinte. E disso derivou a serialidade dos programas de ficção na TV – um formato propício ao modo de trabalho e aos objetivos da indústria cultural, como coloca o próprio autor:

A necessidade de alimentar com material audiovisual uma programação ininterrupta teria exigido da televisão a adoção de modelos de produção em larga escala, onde a serialização e a repetição infinita do mesmo protótipo constituem a regra. Com isso, é possível produzir um número bastante elevado de programas diferentes, utilizando sempre os mesmos atores, os mesmos cenários, o mesmo figurino e uma única situação dramática. [...] A televisão logra melhores resultados quanto mais a sua programação for do tipo recorrente, circular, reiterando ideias e sensações a cada novo plano. (MACHADO, 2000, p. 86-87)

Ao somarmos todos estes fatores – folhetins melodramáticos, ausência de teatro e cinema expressivos, radionovelas, teleteatro e cinema seriado – temos de pronto um cenário fértil para a solidificação de uma tradição em ficção seriada na América Latina. Embora a primeira radionovela²³ tenha surgido nos Estados Unidos e, na sequência, já tenham nascido as *soap operas*, a telenovela brasileira tem suas origens enraizadas na

²¹ Companhia Cinematográfica Vera Cruz, estúdio cinematográfico brasileiro fundado em São Bernardo do Campo, com atividades entre 1949 e 1954.

²² Atlântida Cinematográfica, estúdio cinematográfico brasileiro fundado no Rio de Janeiro, com atividades entre 1941 e 1962.

²³ *Painted dreams*, de Irna Phillips.

tradição cubana. “Contrariamente ao gênero folhetinesco, que se organiza em ‘próximos capítulos’ que anunciam o desfecho final da estória, a *soap-opera* se constitui de um núcleo que se desenrola indefinidamente sem ter um fim”²⁴ (ORTIZ; BORELLI; RAMOS, 1989, p. 19). Em Cuba foram produzidas as primeiras tramas com começo, meio e fim, cujas raízes são fixadas na estrutura temática e romântica (ALENCAR, 2002, p. 45), tendo como eixo central um conflito amoroso. Mas tal como as *soap operas*, logo no início as novelas cubanas passaram a ser produzidas pelas “empresas de sabão”²⁵, como Gessy-Lever e Colgate-Palmolive.

Ao desembarcarem no Brasil, as telenovelas cubanas mais uma vez trouxeram consigo todo o *know-how* de produção: desde o patrocínio das empresas de sabão aos roteiros dramalhões de final definido. A presença de Glória Magadan, autora cubana contratada pela TV Globo, marcou uma época de produções “absurdas e bizarras, inverossímeis” (ALENCAR, 2002, p. 89), nas quais a realidade brasileira não era retratada. Em suma,

Até início dos anos 60, existiu uma telenovela incipiente, experimental, um produto a ser desenvolvido e melhor definido, centralizado no eixo Rio e São Paulo, lutando contra a falta de condições econômicas e técnicas para ser explorado. Na década seguinte surgiram as condições técnicas e profissionais mínimas para se poder desenvolver o gênero, destaca-se: (1) a introdução do videoteipe em 1963; (2) a maior experiência dos profissionais que passaram a contar com o apoio de escritores e técnicos estrangeiros, principalmente norte-americanos; e (3) o uso de sistemas de telecomunicações que estabeleceram os links regionais e nacionais, permitindo a expansão do mercado e a maior influência do Estado no território nacional. (SOUZA, 2004, p. 112)

As telenovelas ainda são o produto mais popular na TV ibero-americana. Em 2014, foram produzidos na região 224 títulos de ficção, entre os quais se destacam as telenovelas, atingindo 88 produções. Neste contexto, a experiência latino-americana é tão bem sucedida que, a partir da década de 1980, os países produtores de ficção seriada televisiva²⁶ passam a exportar para os demais países, o que, segundo Martín-Barbero (2004, p.40) desencadeou um movimento em duas direções: i) a substituição massiva de seriados norte-americanos pelas telenovelas, sobretudo no horário nobre; ii) o incentivo à

²⁴ O mais clássico exemplo é a *soap opera* *Days of our lives*, exibida nos Estados Unidos desde 1965. No Brasil, o caso mais próximo do formato é *Malhação*, no ar há 21 anos.

²⁵ O termo *soap opera* nasce da referência direta aos patrocinadores-produtores dos programas: as empresas de produtos de higiene pessoal e limpeza doméstica. Tal fato atesta que, em seus princípios, a narrativa seriada televisiva era destinado ao entretenimento das donas de casa.

²⁶ A saber Brasil, México e Venezuela.

produção nacional em outros países da América Latina, sendo a telenovela a principal responsável pela consolidação interna de produção televisiva. “A telenovela é o único texto televisivo que viaja de ponta a ponta da América Latina e pelo resto do mundo nas mais variadas direções, dando significado ao que é viajar do Sul ao Norte!” (*ibid.*, p. 24).

Atualmente, o impacto internacional causado pela telenovela é tão significativo que o Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva mantém uma ramificação de nos Estados Unidos, pautando seus estudos na recepção de telenovela por parte da população latina erradicada naquele país. Dados do Obitel (2015, p. 44-45) referentes a 2014 mostram os Estados Unidos em segundo lugar na produção telenovela, com 14 títulos, além da importação de outros 32.

2.1 Afinal, quem assiste novela?

Até agora não respondemos àquela pergunta que todo mundo faz: quem assiste a bendita da novela? Em sua origem, o público da telenovela se restringia a mulheres – sobretudo donas de casa. Hoje, a produção é bem mista, visando atingir outros nichos de mercado, classificados, sobretudo, por faixas de horário.

[...] pesquisas de audiência das telenovelas solicitadas às agências pelas emissoras, associadas a outros levantamentos sobre o telespectador, têm mostrado que, em linhas gerais, os telespectadores de telenovelas diferenciam-se em função dos horários e não mais se restringem à dona-de-casa ou ao olhar feminino. Além dos homens que as vêem, desde os anos 70, tornando-se *habitués*, outros grupos ampliaram o consumo do gênero, os jovens e as crianças. As pesquisas indicam também que as telenovelas têm sido normalmente assistidas em grupo, pela família, ou mais precisamente, pelos residentes de uma unidade doméstica. (SOUZA, 2004, p. 148)

O Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva realiza anualmente o levantamento da audiência no Brasil levando em consideração três fatores: gênero, faixa etária e nível socioeconômico. Apresentamos, a seguir, os dados do Obitel 2016 referentes à audiência dos dez programas de ficção seriada mais vistos no Brasil no ano de 2015. É importante salientar a ausência de indicativo de página nas referências destes dados, uma vez que foram gentilmente cedidos pela equipe do Observatório, em especial do Centro de Estudos de Telenovela da Universidade de São Paulo – CETVN – e ainda não foram oficialmente publicados.

Tabela 1- Dados dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015

Título	Emissora	Formato	Gênero	Faixa horária
<i>Império</i>	Globo	Telenovela	Drama	Nobre
<i>A Regra do Jogo</i>	Globo	Telenovela	Drama	Nobre
<i>Babilônia</i>	Globo	Telenovela	Drama	Nobre
<i>Alto Astral</i>	Globo	Telenovela	Comédia romântica	Nobre
<i>Totalmente Demais</i>	Globo	Telenovela	Comédia romântica	Nobre
<i>I Love Paraisópolis</i>	Globo	Telenovela	Comédia romântica	Nobre
<i>Tim Maia - Vale o Que Vier</i>	Globo	Docudrama	Documentário	Noite
<i>Ó Paí, Ó</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	Globo	Telefilme	Comédia	Noite
<i>O Canto da Sereia</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	Globo	Telefilme	Drama	Noite
<i>Além do Tempo</i>	Globo	Telenovela	Drama	Nobre

Fonte: Obitel 2016

Tabela 2- Perfil da audiência dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015 por gênero

Título	Gênero	
	Mulher	Homem
<i>Império</i>	62,7	37,3
<i>A Regra do Jogo</i>	61,8	38,2
<i>Babilônia</i>	62,9	37,1
<i>Alto Astral</i>	65,4	34,6
<i>Totalmente Demais</i>	66,0	34,0
<i>I Love Paraisópolis</i>	65,6	34,4
<i>Tim Maia - Vale o Que Vier</i>	59,9	40,1
<i>Ó Paí, Ó</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	60,3	39,7
<i>O Canto da Sereia</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	62,5	37,5
<i>Além do Tempo</i>	68,6	31,4

Fonte: Obitel 2016

Tabela 3- Perfil da audiência dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015 por faixa etária

Título	Faixa etária (%)					
	4 a 11	12 a 17	18 a 24	25 a 34	35 a 49	50+
<i>Império</i>	6,5	7,3	8,4	15,8	24,3	37,7
<i>A Regra do Jogo</i>	5,8	7,3	8,3	15,9	24,5	38,2
<i>Babilônia</i>	5,6	6,9	8,3	15,3	24,2	39,7
<i>Alto Astral</i>	6,6	8,0	7,9	13,8	23,6	40,1
<i>Totalmente Demais</i>	6,5	7,9	7,7	14,6	23,7	39,6
<i>I Love Paraisópolis</i>	6,9	8,7	8,0	14,4	22,8	39,2
<i>Tim Maia - Vale o Que Vier</i>	5,6	6,4	9,2	16,7	25,6	36,5
<i>Ó Paí, Ó</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	6,8	9,0	10,4	17,2	25,8	30,8
<i>O Canto da Sereia</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	6,4	8,5	9,6	16,6	26,6	32,3
<i>Além do Tempo</i>	5,7	8,0	7,9	13,3	22,4	42,7

Fonte: Obitel 2016

Tabela 4- Perfil da audiência dos dez títulos mais vistos no Brasil em 2015 por nível socioeconômico

Título	Nível socioeconômico (%)		
	AB	C	DE
<i>Império</i>	33,0	47,8	19,2
<i>A Regra do Jogo</i>	32,6	48,2	19,2
<i>Babilônia</i>	32,9	48,4	18,7
<i>Alto Astral</i>	30,0	48,3	21,7
<i>Totalmente Demais</i>	32,9	48,4	18,7
<i>I Love Paraisópolis</i>	30,5	49,9	19,6
<i>Tim Maia - Vale o Que Vier</i>	37,5	46,4	16,1
<i>Ó Paí, Ó</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	28,9	49,2	21,9
<i>O Canto da Sereia</i> (Luz, Câmera 50 Anos)	33,5	47,5	19,0
<i>Além do Tempo</i>	34,2	47,5	18,3

Fonte: Obitel 2016

De maneira geral, a preferência nacional em termos de TV aberta continua sendo pela telenovela. Dos dez títulos mais vistos em 2015, sete deles pertencem ao formato, ocupando, ainda, as seis primeiras colocações. Entre eles, metade pertence à categoria do drama e sete foram exibidos em horário nobre. Podemos observar que a audiência ainda é predominantemente feminina, correspondendo a uma média de 63,6% do público total. Além disso, aproximadamente 37,7% dos espectadores têm mais de 50 anos, e 24,4% entre 35 e 49 anos – fato que reflete a preferência por ficções de curta serialidade por parte das novas gerações. Por fim, vemos que 48,2% da audiência pertence à classe C, ao passo em que as classes D e E, juntas, refletem a menor porção da audiência, correspondendo a 19,2%.

Em termos gerais, a ficção é responsável por 13,4% do tempo de transmissão de TV no Brasil, o equivalente a mais de 7.000 horas (Obitel, 2016) – ficando atrás apenas dos gêneros informação e entretenimento, respectivamente. Dentro deste universo, a oferta de telenovela foi de 1.118 horas (idem). Este número tem crescido substancialmente na TV paga, na qual foram exibidos, em 2014, 33 títulos nacionais, produzidos por 11 canais (Obitel, 2015, p.126). A telenovela continua sendo o produto mais produzido e mais consumido na TV aberta. Ao total, no ano de 2014, foram produzidos 51 programas de ficção no país, entre os quais enumeramos:

Tabela 5- Formatos de ficção nacional em 2015

Formato	Número de títulos	Número de horas
Telenovela	14	1118:10
Série	9	58:50
Minissérie	2	15:35
Telefilme	21	39:55
Unitário	1	0:50
Docudrama	1	1:55
Outros (soap opera etc.)	3	128:25
Total	51	1363:45

Fonte: Obitel 2016

Dos 51 títulos nacionais produzidos em 2015, 14 são telenovelas. A oferta de produções de curta serialidade tem superado o número de telenovelas desde o ano de 2014 – fato até então não observado no Brasil (Obitel, 2015, p. 69) e que denota a preferência por narrativas seriadas de curta duração. Entretanto, a produção de telenovela responde por 82% da oferta de horas de ficção.

A maneira tradicional de assistir TV está sendo deixada de lado e cedendo lugar às novas plataformas de vídeo, sobretudo para as ofertas *on demand*. Ainda de acordo com o Obitel (2015, p. 29), a maioria dos países tem registrado uma redução nos níveis de audiência. Mais uma vez aparece na história a apocalíptica previsão da extinção de um meio de comunicação. Porém, ao contrário do que possa parecer, os programas televisivos – e incluem-se aqui os de ficção seriada – continuam sendo assistidos. O que há é apenas a mutação na forma da recepção. Sobre isso, aponta Henry Jenkins²⁷:

Enquanto a complexidade nos anos 1980 talvez fosse definida em termos da necessidade de oferecer “drama de qualidade” para um consumidor demograficamente de elite, os programas “complexos” de hoje normalmente oferecem entretenimento de gênero, na esperança de atrair os mais jovens, que estavam abandonando a televisão em favor de jogos e outros entretenimentos interativos. Quando esses fãs foram atraídos para um programa, eles exigiram um relacionamento mais intenso e profundo com o conteúdo. (JENKINS, 2015, p. 189)

Recentemente pode-se observar a sedimentação de alguns nichos de audiência relacionados às outras emissoras: o SBT²⁸ tem produzido telenovelas de temática infantil, assim como a Record²⁹ tem realizado produções neopentecostais. Ainda mais recente, é a a

²⁷ 1958 – ex-pesquisador do programa de Estudos de Mídia Comparada do MIT, atual professor *University of Southern California*, considerado um dos mais influentes pesquisadores da comunicação na atualidade.

²⁸ Sistema Brasileiro de Televisão, emissora brasileira fundada por Sílvio Santos em 1981, na cidade de Osasco.

²⁹ A Rede Record de Televisão é a mais antiga emissora brasileira em atividades, tendo sido fundada por Paulo Machado de Carvalho em 1953, na cidade de São Paulo.

veiculação de telenovelas turcas por parte da Bandeirantes³⁰. No que diz respeito ao espaço ibero-americano, apenas 5 títulos estrangeiros conseguiram penetração no Brasil em 2014. (OBITEL, 2015, p. 44).

2.2 Plim, plim!

Aqui [no Brasil] nunca existiram três ou quatro emissoras fortes, como nos EUA, todas trabalhando ao mesmo tempo, cada qual com seu perfil, oferecendo opções diferentes e disputando fatias equivalentes de audiência. Não: entre nós, a característica marcante sempre foi existir uma grande emissora, acima de todas as demais, praticamente monopolizando a audiência. Uma emissora sucedia a outra na hegemonia; nunca foi diferente (FILHO, 2001, p. 33)

No princípio era a Tupi³¹. Com a desestabilização do canal dos Diários Associados, a hegemonia foi transferida para a Excelsior³², que se manteve na liderança até o encerramento de suas atividades. Depois disso, e até então, a Globo mantém-se à frente em termos de audiência, faturamento e empregabilidade. De acordo com Ortiz, Borelli & Ramos (1989, p.80), a estabilização da TV Globo deve-se à associação feita com o grupo americano *Time-Life*, do qual importa o *know-how* necessário para o estabelecimento de um fluxo de produção e gerenciamento consistentes. No que tange à telenovela,

As telenovelas brasileiras são respeitadas e reconhecidas no mundo inteiro, e a TV Globo, embora não seja a pioneira nem a única emissora importante na história das telenovelas (Tupi e Excelsior também figuram entre as protagonistas), é aquela que, no começo do século XXI, detém melhor conhecimento de produção e exporta para o mundo inteiro uma infinidade de títulos. (SADEK, 2008, p. 16)

Em 2014, a TV Globo realizou 12 exportações, entre as quais, cinco são creditadas à novela *Avenida Brasil*³³ – fato inédito até então, de acordo com o Obtiel (2015, p.63). Este reconhecimento também pode ser percebido através das premiações

³⁰ Rede Bandeirantes, emissora brasileira fundada por João Jorge Saad em 1967, na cidade de São Paulo.

³¹ Rede Tupi de Televisão, fundada por Assis Chateaubriand em 18 de setembro de 1950, em São Paulo, pertencendo ao grupo Diários Associados. Encerrou suas atividades em 18 de julho de 1980.

³² Rede Excelsior de Televisão, fundada por Mário Wallace Simonsen, em 09 de julho de 1960, também na cidade de São Paulo, tendo suas atividades encerradas em 1º de outubro de 1970.

³³ Novela de João Manuel Carneiro, com 179 capítulos exibidos às 21h, entre 26 de março de 2012 a 19 de outubro de 2012, sob a direção de José Luiz Villamarim, Ricardo Waddington e Amora Mautner.

internacionais. A teledramaturgia da TV Globo já conquistou 11 prêmios *Emmy*³⁴ – considerado o mais importante da televisão mundial.

Hoje, Globo cobre 99,8% do território nacional. Dentro disso, a emissora alcançou a marca de 39,36% da audiência pura³⁵ no Brasil em 2014. (Obitel, 2015, p. 120). A emissora lidera o ranking de produções ficcionais mais vistas no território ibero-americano: em 2014, dos dez produtos de maior audiência, seis eram da Globo, incluindo-se os quatro melhores colocados – dos quais, os três primeiros são telenovelas. A audiência média da primeira colocada (*Amor à vida*³⁶) foi de 41%, com *share* de 66,75%. Ao reduzir à territorialidade para o espaço nacional, a TV Globo ocupa as dez posições dos títulos mais assistidos, entre os quais figuram seis novelas, duas séries e duas minisséries.

Acompanhando as tendências à multiplataforma, a TV Globo iniciou a transmissão de programas em *streaming* através do Globo TV+, GShow e Globo Play. Nestes canais há veiculação de conteúdo produzido exclusivamente para *internet* (Obitel, 2015, p. 39). Da mesma forma, observa-se na política interna da Globo a preocupação em se adequar à tendência cultural e tecnológica do “ciclo da história curta”, ao encurtar as telenovelas e ao aumentar a produção de séries, minisséries e telefilmes.

No que diz respeito ao conteúdo transmídia, *Malhação*³⁷ inaugura um processo inédito na teledramaturgia brasileira, ao levar ao ar uma cena de *fanfiction*³⁸. Escrita por um de seus telespectadores, primeiramente a cena foi disponibilizada no canal GShow e, posteriormente, exibida na televisão. Iniciativas deste tipo têm por objetivo fidelizar a audiência do público jovem. É importante ressaltar que, desde sua origem, esta *soap opera* adota um formato diferente: a estrutura da narrativa funciona em temporadas isoladas que duram, aproximadamente, um ano³⁹; além disso, apresenta capítulos mais curtos, com duração média de 30 minutos – preferência da audiência deste nicho.

³⁴ A saber: 1981 - *A Arca de Noé*, categoria Popular Arts; 1982 - *Morte e Vida Severina*, categoria Popular Arts; 2009 - *Caminho das Índias*, categoria Novela; 2011 - *Laços de Sangue*, coprodução com a Sociedade Independente de Comunicação (Portugal), categoria Novela; 2012 - *O Astro*, categoria Novela e *A Mulher Invisível*, categoria Comédia; 2013 - Fernanda Montenegro, categoria Atriz e *Lado a Lado*, categoria Novela; 2014 - *Jóia Rara*, categoria Novela; 2015 - *Império* e *Doce de Mãe*, respectivamente nas categorias Melhor Novela e Melhor Comédia, respectivamente.

³⁵ O IBOPE refere-se a audiência pura como o número de televisores ligados exclusivamente em canais de televisão (TLE = Total Ligados Especial), excluindo-se vídeos, videogame, internet, áudio e CFTV.

³⁶ Novela de Walcyr Carrasco, com 221 capítulos exibidos às 21h, entre 20 de maio de 2013 a 31 de janeiro de 2014, sob a direção de Wolf Maya e Mauro Mendonça Filho.

³⁷ *Soap opera* no ar desde 24 de abril de 1995, criada por Andréa Maltarolli e Emanuel Jacobina. Atualmente é escrita por Emanuel Jacobina e dirigida por Leonardo Nogueira.

³⁸ Histórias escritas por fãs, derivadas dos originais transmitidos.

³⁹ Ao todo, foram ao ar 23 temporadas, somando mais de 5.000 capítulos.

Malhação tem papel fundamental na renovação do *casting* da TV Globo. Funcionando como uma vitrine para novos talentos, diversos atores são “testados” em *Malhação* para depois ocuparem lugar nas tramas do horário nobre, como resultado de seu desempenho e da empatia com o público. O ator Cauã Reymond conta que começou ainda imaturo em *Malhação*, mas que o programa “é o lugar para você se acostumar a fazer novela, a se profissionalizar. Não existe veículo melhor para aprender” (BRAVO, 2015). Ainda em *Malhação*, os novatos têm a oportunidade de contracenar com atores experientes, o que vem a ser fundamental para sua experiência na construção de personagens, como colocam Alencar & Fernandes:

Ademais, por conta dessa mesma renovação, a contribuição de “Malhação” à teledramaturgia brasileira ao lançar novos atores e atrizes na carreira artística é grande. Com a chance de poder contracenar com atores veteranos, os jovens profissionais podem entender como, de fato, ocorre o processo de construção de um personagem para a televisão e a repercussão que isso acarreta. (ALENCAR; FERNANDES, 2015, p.14)

Por este motivo, é em *Malhação* que reside o início dos trabalhos com preparação de atores na Rede Globo. Entre os anos de 1999 e 2003, Paloma Riani⁴⁰ foi instrutora de dramaturgia da *soap opera* e a primeira a ocupar a função na emissora (SA FILMES, 2015). *Malhação* funciona basicamente como uma plataforma de fomento ao *star system*. Esta dinâmica entre estúdios e artistas se estabeleceu entre as décadas de 1930 e 1940, na qual “os primeiros exerciam um controle total sobre os segundos, em virtude de contratos exclusivos de larga duração⁴¹” (VAREA in PERALES, 2009, p. 48). Sobre *star system*, Sadek, coloca:

Muitos daqueles que aparecem nas telas são elevados a patamares superiores de existência, como se estivessem em níveis intermediários entre os humanos e os deuses – talvez bem mais perto dos deuses. Seu comportamento fora das telas passa também a ser copiado por legiões de fãs. [...] O estilo de vida desses seres superiores e suas excentricidades são seguidos por boa parte da embevecida massa espectralora. (SADEK, 2008, p. 22)

O diretor Daniel Filho (2001, p.268) afirma ter utilizado deliberadamente o *star system* enquanto dirigia telenovelas na TV Globo, sobretudo pela influência dos autores que têm

⁴⁰ Atriz formada pela Casa das Artes de Laranjeiras, atualmente responsável pela preparação do elenco infantil das produções da Rede Globo.

⁴¹ “*Con los primeros ejerciendo un control total sobre los segundos en virtud de contratos exclusivos de larga duración*”. Todas as traduções são de minha autoria.

preferência por escrever para determinados elencos, realizando a escalação a partir dos tipos e empatia dos atores. Quanto a isso, Daniel Filho destaca que

A escalação de atores na televisão é uma loteria, devido à velocidade vertiginosa em que são produzidas e gravadas as novelas. É necessário fazer uma renovação constante. Aquele jovem de dois anos atrás já não é tão jovem. Fulano já não “segura” mais um close romântico. O processo é cruel e rápido. (FILHO, 2001, p. 270)

Atualmente, Isabella Secchin e Rosana Garcia são as responsáveis pela preparação do elenco de *Malhação*. A atriz Isabella Santoni, protagonista da *soap opera* entre 2014 e 2015, afirma nunca ter estudado teatro, mas que, de toda forma, estudo e prática são muito distantes: “aprendo muito nas gravações, criei mais responsabilidade e mais disciplina com esse trabalho. Tenho bastante o que aprender, é só o começo. Com a ajuda da equipe, todos crescemos” (BRAVO, 2015). A fala de Santoni explicita a assessoria prestada pela emissora, cujas iniciativas têm impacto direto no trabalho dos novos atores, sobretudo no processo de preparação.

3 BERENICE, SEGURA! NÓS VAMOS ATUAR.

Os fãs de carteirinha da telenovela certamente irão reconhecer a frase-título deste capítulo. Paródias à parte da famosa citação de Leila Lopes⁴², atuar deixa qualquer um nervoso, ansioso, com aquele friozinho na barriga. E para que tudo corra bem, preparação é essencial. É sobre isso que trataremos neste assunto: a preparação dos atores – seja ao vivo ou gravado. Embora o objeto deste estudo seja a telenovela, precisamos dar alguns passos atrás na história para compreender o início desse processo. Para isso, falaremos um pouco sobre outros meios.

Tanto a atuação quanto a preparação nos diversos meios diferem entre si. Pereira (1980, p. 43) aponta que “a ‘medição visual’ equilibra o controle total do corpo e sua harmonia com o espaço ocupado pelos espectadores [ou aparato tecnológico]. Essa ‘medição visual’, aliada a testes de projeção sonora, formam o estado de assimilação corporal”. Em teatro, atua-se ao vivo para uma plateia e, caso não se trate de um monólogo, todos os atores se apresentam no mesmo palco e contracenam entre si; em cinema ou televisão, nem sempre o parceiro está presente em todas as tomadas, e atua-se para uma câmera muitas vezes disposta a palmas do ator.

“É claro que também o problema parcial da técnica do ator cinematográfico não pode ser por nós resolvido sem o conhecimento das contradições fundamentais que surgem no trabalho do ator teatral” (PUDOVKIN, 1956, p. 13). As técnicas de preparação foram, inicialmente, concebidas para sanar as dificuldades dos atores no teatro. Em seguida, muitas delas foram adaptadas para o cinema, a fim de contemplar as necessidades da nova mediação tecnológica. Muito depois do surgimento da teledramaturgia é que se tem registro da preparação aplicada à TV, como vimos anteriormente.. Neste capítulo, além de descrever algumas das teorias, buscamos explicitar os impactos que a mediação tecnológica tem na preparação dos artistas cênicos.

Se fossemos elencar todos dos aspectos de todas as técnicas existentes, este subitem seria deveras extenso e, por si só, tema para uma dissertação inteira. Por isso, trabalhou-se numa via de mão dupla: recorre-se às teorias teatrais para evidenciar o trabalho dos instrutores de teledramaturgia; mas ao mesmo tempo, baseamo-nos nos relatos

⁴² 1959-2009, atriz brasileira com 13 trabalhos realizados em teledramaturgia. A frase, que viralizou nas redes sociais da atualidade, refere-se a Berenice Lamonica, empresária da atriz na época. A metáfora aqui aplicada refere-se ao sentimento de ansiedade vivido pelos artistas antes da performance.

coletados com os instrutores de dramaturgia a fim de direcionar a apresentação das teorias teatrais que serão relevantes para a compreensão deste estudo. A partir disso, teremos dados suficientes para estabelecer devidas conexões e efetuar as comparações pretendidas.

3.1 Por trás das cortinas

Foi no teatro que “o verbo se fez carne” muito antes do surgimento da telona e da telinha. Victor Civita⁴³ já dizia que a “encenação é o encontro, embora efêmero, de vidas: um texto que se manifesta através de atores e que o transmitem a um público presente” (*apud* MAGALDI, 1976, p. 6). Nascido ainda na Grécia Antiga, o teatro passou por diversas fases – seja em questões estético-estilísticas, como em aspectos políticos e sociais. Embora tenha passado por inúmeras mutações e que sua teoria seja dissonante entre si, o ator é o único que permaneceu desde sua gênese: Téspis, o primeiro ator grego, representava seus argumentos improvisados em cima de uma carroça no mercado de Atenas; a figura do diretor foi estabelecida apenas a partir do advento stanislavskiano; músicas, efeitos especiais, cenários e figurinos foram menosprezados por Grotowski em seu teatro pobre; a escola improvisacional americana enfatiza a espontaneidade do ator através de jogos cênicos. Em diversos momentos, passando pelas mãos de inúmeros profissionais, o teatro vê-se reinventado a todo o momento. O único artifício do qual não pôde abrir mão foi o ator.

Marvin Carlson⁴⁴ coloca logo no início de sua obra *Teorias do teatro* (1995, p. 9) que, embora o teatro venha sendo objeto de inúmeras análises, não há consenso em estabelecer uma linha teórico-crítica. Os tratados sobre a arte dramática são conhecidos desde os tempos da Antiguidade Clássica grega – a começar pela *Poética*⁴⁵, de Aristóteles. Sucessivamente, figuram na história inúmeros documentos que registram os procedimentos do teatro, tal como ele deve acontecer. A maioria deles fala sobre o texto. “Muito já se tinha escrito sobre a psicologia do artista criador. Mas é Diderot que apresenta um primeiro estudo sistemático da psicologia do ator” (CARBONELLI, 2009, p.8).

⁴³ Empresário americano, nascido em 1907, grande incentivador do teatro. Erradicado no Brasil, foi o fundador do Grupo Abril. Faleceu em 1990.

⁴⁴ Historiador e crítico de teatro americano, nascido em 1935.

⁴⁵ Tratado aristotélico que discute poesia e gênero dramático, escrito entre 335 a.C. e 323 a.C..

Escrito por Denis Diderot⁴⁶ na França setecentista, *Paradoxo sobre o comediante* foi o mais famoso tratado de interpretação do século XVIII, e é aquele que, sem dúvidas, mais influenciou o teatro do início do século XX. A obra foi escrita por volta de 1773, porém publicada apenas em 1830. A tese desenvolvida por Diderot em seu paradoxo é inspirada nos ideais de Antonio Francesco Riccoboni⁴⁷, para o qual, nas palavras de Carlson (1995, p. 153), “o ator que sentisse as emoções de sua parte seria incapaz de atuar. Deve ter por objetivo antes o de compreender cabalmente as reações naturais dos outros e imitá-los no palco mediante o total controle de sua expressão”. Embora controverso, o teorema apoia-se em questões naturalistas⁴⁸ que buscam aproximar a representação dos modelos encontrados no cotidiano.

Nas teorias dramáticas de Diderot, o prazer prevalece sobre as regras e afirma-se que a fonte dele é a ilusão da realidade. Apesar de termos consciência de estar sempre em um teatro, a representação mais próxima da natureza nos agrada mais. O teatro moderno, contudo, diminui constantemente esse prazer pelos “exageros dos atores, seu vestuário bizarro, as extravagâncias de seus gestos, sua peculiar fala rimada e rítmica e mil outras dissonâncias”. (CARLSON, 1995, p. 148)

Alguns conceitos inaugurados por Diderot são cruciais na edificação dos métodos de preparação do século XX. Um dos mais importantes deles é o *modelo ideal*⁴⁹: cada personagem seria a encarnação de um exemplar perfeito composto de um apanhado de características subtraídas de diversas amostras que o ator colhe na sociedade a fim de construir um tipo digno de reprodução na arte.

Embora a busca pelo *modelo ideal* não tenha reaparecido em teorias modernas, está incutido nele o princípio da observação: tal *modelo* é construído a partir da observação de exemplares reais que sejam similares ao papel. “O grande comediante observa os fenômenos; o homem sensível lhe serve de modelo, ele o medita e encontra, por reflexão, o que se deve acrescentar ou subtrair para o melhor” (DIDEROT, 2006, p.44). Depois de uma criteriosa seleção das características que lhe serão úteis, o artista procede com o trabalho de reflexão para assim formar o modelo ideal que reúna os melhores pontos recolhidos em cada modelo real observado.

⁴⁶ 1713-1784, filósofo francês. Entre inúmeras obras, foi editor da *Enciclopédia*.

⁴⁷ Ator e autor italiano que viveu entre 1707 e 1772.

⁴⁸ Aqui o termo naturalista faz referência às coisas encontradas na natureza e não ao movimento artístico surgido no século XIX.

⁴⁹ Embora sejam termos próximos, não há ligação técnica entre modelo ideal de Diderot e tipo ideal de Weber.

Em suma, prevalece na obra de Diderot uma tendência ao naturalismo. O autor sugere tanto em sua teoria como em suas peças, por exemplo, uma fala coloquial acompanhada de movimentos fluidos e naturais. É importante ressaltar que todo esse naturalismo não acontece em detrimento dos ensaios e marcações do ator. Diderot tinha convicção de que “o treinamento e a disciplina eram pelo menos tão cruciais para o grande ator quanto o sentimento” (CARLSON, 1995, p. 155). O próprio Diderot nos coloca em *Paradoxo*:

O comediante⁵⁰ que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo um modelo ideal, com imaginação, com memória, vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça. (DIDEROT, 2006, p.23)

Para Diderot, o texto teatral é elemento fundamental para a estruturação do *modelo ideal* e para a busca da personagem. Deve ser rigorosamente seguido, respeitando suas pontuações, pausas e entonações, a fim de obter êxito na apresentação; deve, ainda, ser trabalhado desde o primeiro momento para que o ator se habitue às circunstâncias nele propostas, tenha tempo hábil para decorá-lo e fazer seu polimento segundo a referência escolhida para o *modelo ideal*.

Embora as raízes do teatro moderno estejam diretamente ligadas ao setecentismo francês através da figura de Diderot, foi Stanislavski⁵¹ o primeiro a estruturar um sistema de trabalho aplicado às Artes Cênicas. O Sistema Stanislavski, como é conhecido, diz respeito a conjunto de técnicas que visam nortear o trabalho do ator e dar-lhe segurança durante o processo criativo.

Coube a Stanislavski a importante tarefa de sistematizar os conhecimentos intuitivos dos grandes atores do passado e de explicar ao ator contemporâneo como agir no momento da criação ou da realização. (GONÇALVES in STANISLAVSKI, 2002, p.8)

São inúmeros os exercícios descritos pelo autor ao longo de sua trilogia⁵². Stanislavski foi o responsável pelo que hoje é conhecido como realismo psicológico. O

⁵⁰ Termo análogo a ator, e não restrito àquele que representa comédias, como seria o cognato português. A observação leva em consideração os apontamentos de Marvin Carlson (1995, p. 145).

⁵¹ Ator e diretor russo, nascido em 1863 e falecido em 1938, considerado o "pai" do teatro moderno.

⁵² *A preparação do ator* (2002) trata basicamente da psicotécnica; *A construção da personagem* (2004) basicamente diz respeito ao método das ações físicas; e *A criação do papel* (2004), além de inaugurar alguns novos conceitos, traz a aplicação do sistema a alguns roteiros.

conceito mais importante desenvolvido por Stanislavski, e do qual derivaram diversos outros métodos, é a memória emocional. O termo é encontrado originalmente na teoria do psicólogo francês Théodule Ribot⁵³. Embora seu método tenha sido fortemente disseminado pelos aspectos da psicotécnica, “na década de 1930 ele [Stanislavski] passou da ênfase na análise psicológica para o que chamava de ‘método das ações físicas’” (CARLSON, 1995, p. 314). Embora cada aspecto tenha sido tema de dois dos volumes de sua famosa trilogia, o próprio Stanislavski encara as ações físicas como um desdobramento da psicotécnica.

Desta forma, e de maneira não isolada, Stanislavski dispensa devida atenção à consciência corporal. O segundo volume da trilogia stanislavskiana apresenta quatro capítulos dedicados a esta questão: *tornar expressivo o corpo, plasticidade do movimento, contenção e controle, e tempo-ritmo no movimento*. Stanislavski (2004, p. 71) coloca que “os exercícios diários⁵⁴, regulares, começaram a desemperrar não só os músculos e as juntas que vocês [atores] utilizam na vida normal mas também outros de cuja existência vocês nem sabiam”.

O intuito do autor é reforçar o *sentimento de verdade* no ator. Por sentimento de verdade, Stanislavski compreende ser o sentimento aflorado no artista a partir de um conjunto de *circunstâncias dadas* as quais criam uma situação factível na qual o ator possa submergir sua imaginação e desempenhar sua representação de maneira convincente aos olhos do público e a si mesmo.

Na vida comum, a verdade é aquilo que realmente existe, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer. [...] A verdade em cena é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade. (STANISLAVSKI, 2002, p. 168-169)

O *sentimento de verdade* está intimamente ligado à imaginação, já que “em cena, a realidade não existe. A arte é produto da imaginação” (STANISLAVSKI, 2001, p. 167). Embora não exista, as *circunstâncias dadas* confluem para um conjunto que denota um

⁵³ Autor de *Psychologie des Sentiments* (1896), segundo a qual “o objetivo de cada lembrança é guardar a impressão de algo que uma pessoa experimentou um dia e fazê-lo de uma forma tal que a recordação se apresente tanto quanto possível com a força da impressão original” (GUINSBURG, 2008, p. 312).

⁵⁴ Os exercícios aqui citados por Stanislavski encontram-se descritos nos capítulos anteriormente citados, os quais eram aplicados nas aulas relatadas na trilogia.

contexto realista de criação. “Cada movimento que vocês fizerem em cena, cada palavra que disserem, será resultado da vitalidade de sua imaginação” (idem, p. 107)

Na vitalidade da atuação reside a *organicidade*. Com este termo, Stanislavski busca evidenciar o trabalho interno do ator consigo mesmo. Para ele, a imaginação deve suscitar no ator um conjunto de reações psico-fisiológicas que o levem a viver internamente a personagem. Neste estágio, o fluxo de sensações, emoções e ações acontece de maneira subconsciente, e não mediadas pela vontade ativa do ator. Segundo Barba & Savarese (2012, p. 206), a organicidade desperta no ator o sentimento do *eu sou*, e na plateia o sentimento do *eu acredito*.

Neste nível, a organicidade se refere a algo de vivo e orgânico, à capacidade de se encontrar e dinamizar um determinado fluxo de vida, “uma corrente quase biológica de impulsos”, e permitir que ele dirija a ação do corpo. Busca-se, neste caso, uma “reação primária e primitiva”, não filtrada pela razão. (BURNIER, 2013, p. 54)

Diretamente ligada à *organicidade* está a fusão entre ator e personagem. Stanislavski (2002, p. 217) afirma que, quando o ator estiver em cena, ele deve interpretar a si mesmo de acordo com as circunstâncias dadas, subordinadas a um determinado objetivo. “Você não pode, absolutamente, descobrir onde traçará o limite entre você mesmo e o papel. Devido a esse estado [*eu sou*], irá sentir-se mais chegado ao papel do que nunca” (STANISLAVSKI, 2002, p.358). O autor afirma que o ator deve interpretar no *limiar do subconsciente* (*ibid.*, p. 335), deixando-se guiar pelo estado de inspiração que o absorve naquele momento.

A fusão entre ator e personagem é reforçada através da caracterização, à qual Stanislavski também chama de *vestir a personagem*. O autor (2004, p. 40) afirma que, embora o ato de viver o papel não se restrinja a uma composição exterior, os objetos materiais são um aporte concreto para alcançar a criação subconsciente:

A caracterização é uma coisa extraordinária quando vem acompanhada por uma verdadeira transposição, uma espécie de reencarnação. Já que um ator é chamado a criar uma imagem enquanto está em cena (...) [a caracterização] torna-se necessária para todos [os atores]. Em outras palavras, todos os atores que são artistas devem fazer uso da caracterização.

Um dos requisitos fundamentais de um ator é o de que ele tenha a capacidade de transformar-se de corpo e alma⁵⁵. (STANISLAVSKI, 2001, p. 42-43)

⁵⁵ Grifos originais.

Alcançada a fusão, através do estado do *eu sou*, durante performance da cena, acontecerão outros dois processos interligados entre si. Tratam-se da *comunhão* e da *adaptação*. Para Stanislavski, o processo de *comunhão* se inicia dentro do próprio ator, num processo por ele denominado como *autocomunhão* e que ocorre num estágio conhecido como monólogo interior – que nada mais é do que o fluxo ininterrupto de pensamentos e sentimentos, e que desvenda a motivação para a ação. A partir do encadeamento lógico das ações de cada ator é que se estabelecerá o intercâmbio entre os diversos artistas que compuserem a cena. É este mesmo fluxo de pensamentos e sentimentos entre eles que origina a comunhão, composta pela emissão, recepção, absorção e reação a um estímulo, e que acontece como a um ciclo vicioso. Para tal, Stanislavski nomeia as figuras participantes de *irradiador* e *agarrador*, respectivamente emissor e receptor das ações desenvolvidas. Ambos partem do mesmo princípio, de que a *adaptação* é um ajuste que ocorre com a fluência da cena. Para Stanislavski este é um processo consequente da *comunhão* e que ocorre espontaneamente. A *adaptação* pode ocorrer tanto no que diz respeito ao fluxo de pensamento quanto às ações físicas. Quando se trata de pensamento, a adaptação corresponde ao último estágio identificado na comunhão – a reação, que acontece de acordo com a ação imposta anteriormente pelo parceiro de cena, e que confere sua continuidade verossímil. “Vocês [atores] devem se adaptar às circunstâncias, à hora e a cada pessoa individualmente.” (STANISLAVSKI, 2002, p.272)

Comunhão e adaptação são proporcionadas pela exploração do subtexto por parte dos atores. O subtexto diz respeito a todas as nuances desenvolvidas pelo ator a partir do texto colocado pelo autor. Basicamente, é o subtexto que diferencia o texto teatral da literatura convencional, evidenciando a cumplicidade existente entre texto escrito e atuação dramática na efetivação desta arte

A parte mais substancial de um subtexto está nas ideias (...) nesse implícitas, e que transmitem a linha de lógica e de coerência de forma mais clara e definida. (...) Uma ideia dá origem a uma segunda, a uma terceira, e todas juntas terminam por configurar um superobjetivo. (...) Há ocasiões em que o conteúdo intelectual de um subtexto pode predominar⁵⁶. (STANISLAVSKI, 2001, p. 175)

Na década de 1920, a companhia de Constantin Stanislavski fez uma turnê pela América, deixando todos entusiasmados com o novo sistema. Tamanha foi a repercussão

⁵⁶ Grifos originais.

que Richard Boleslavski e Maria Ouspenskaia⁵⁷ fundaram, em Nova Iorque, o *American Laboratory Theater* – companhia teatral responsável por disseminar os ensinamentos de Stanislavski no *Novo Mundo*. Boleslavski foi um dos primeiros a desdobrar o sistema do mestre russo em um novo método, ao qual chamou de *As seis primeiras lições*⁵⁸, publicadas originalmente em 1933. Entre os mais notórios alunos da dupla estavam Lee Strasberg e Sanford Meisner⁵⁹ – os quais haveriam de criar, tal como Boleslavski, novos desdobramentos do Sistema Stanislavski.

A preparação do ator, por quase uma geração prevaleceu a tese mais psicológica de Strasberg como base do “método” americano, então geralmente aceito como o corolário fiel da abordagem stanislavskiana. [...] O objetivo do método é tornar os recursos do ator acessíveis a ele próprio, de modo a ter à mão o equipamento mental, físico e emocional para responder a quaisquer demandas. (CARLSON, 1995, p. 368-369)

O próprio Strasberg afirma em *Um sonho de paixão* (1990, p.15) que *Método* é um desdobramento das técnicas levantadas por Stanislavski, que acrescenta novas proposições às quais seu percussor não foi capaz de responder. “O próprio Stanislavski nunca expôs completamente os procedimentos a improvisação, do trabalho com objetos imaginários e da memória sensorial. E foi nessas áreas que o *Método* apresentou contribuições significativas” (*ibid.*, p. 118) A principal delas é o *improviso*. Para ele, o *improviso* permite ao ator desenvolver um fluxo contínuo de pensamentos e sensações primordiais para a espontaneidade no palco, levando-o a descobrir o comportamento lógico da personagem (*idem*). Strasberg (*ibid.*, p. 134) destaca que a improvisação não se restringe a um trabalho verbal e cujas bases se firmam no trabalho desenvolvido pela *Commedia dell’Arte*⁶⁰.

Outro ponto deveras importante desenvolvido por Strasberg é a *memória sensorial*, uma adição ao sistema de Stanislavski capaz de despertar no ator o acesso à memória emotiva. Através de deixas sensoriais, também chamadas de fatores condicionadores (*ibid.*, p. 143), o ator será capaz de reviver sua memória emocional em

⁵⁷ Richard Boleslavski (1889-1937) e Maria Ouspenskaia (1876-1949), ambos alunos de Stanislavski no Teatro de Arte de Moscou.

⁵⁸ Obra de maior disseminação de Boleslavski, no Brasil editada pela Perspectiva.

⁵⁹ Integrantes do *American Laboratory Theater* e, posteriormente, fundadores do *Group Theatre*. Cada qual desenvolveu seu método, ambos derivados do Sistema Stanislavski. Lee Strasberg viveu entre 1901 e 1982; Sanford Meisner, entre os anos de 1905 e 1997.

⁶⁰ *Commedia dell’Arte* é um movimento ocorrido na Itália entre os séculos XV e XVIII, conhecido pelo uso de repertório baseado em situações e tipos predeterminados, marcados pelo uso de máscaras e vestuário próprios.

uma espécie de *flashback*. Juntas, memória sensorial e memória emocional, compõem o que Strasberg chama de memória afetiva.

Um dos pontos de apoio da memória sensorial é o uso de objetos correlativos. Para Strasberg (*ibid.*, p. 144), o processo para a indução da memória sensorial deve acontecer por meio de objetos que possibilitem a concretude sensorial através da qual as emoções serão estimuladas; não apenas por generalidades. O objeto correlativo – eleito pelo próprio ator – é usado “para encontrar um meio de demonstrar emoção que seu personagem necessita expressar no palco” (*ibid.*, p. 152). Ainda que não esteja munido destes objetos, o ator deve ser capaz de recriá-los no intuito de verificar até que ponto cada um dos seus sentidos reagem a ele.

Para sanar dificuldades relativas à expressão, Strasberg desenvolve o exercício do *canto e dança* cujo objetivo é conduzir o ator a uma expressividade completa e intensa. O exercício é dividido em duas partes. A primeira, relativa ao canto, ajuda a “identificar as dificuldades específicas que afligem a vontade e a capacidade expressiva do ator⁶¹” (HETMON, 2009, p. 139). Parte do pressuposto que o ator precisa quebrar a barreira da intimidação criada pela presença da plateia⁶²; a segunda, por sua vez, atém-se a somar a duas atividades (canto e dança), no intuito de sanar a necessidade do ator de executar alguma tarefa corporal enquanto se apresenta diante da audiência. Desta forma, o exercício “proporciona uma maior oportunidade de autoconsciência⁶³” (*idem*).

Em suma,

A representação com objetos imaginários, a improvisação de monólogos e situações, a expressão em voz alta, e imediata, de sentimentos experimentados ao representar (*speaking out*), e os famosos “momentos privados” (*private moments*), que consistiam na representação em público de situações muito pessoais [no Método de Lee Strasberg] (Nacache, 2012, p. 53).

Outro brilhante aluno de Boleslavski foi Sanford Meisner. Ao lado de Lee Strasberg (e outros), Meisner foi um dos fundadores do *Group Theatre* – responsável por disseminar as ideias de Stanislavski nos Estados Unidos após Boleslavski. Embora tenham participado dos primeiros estudos sobre o *Método*, cada um dos professores do *Group*

⁶¹ “Un diagnóstico de las dificultades específicas que afligen la voluntad y la capacidad para expresarse del actor”.

⁶² Soma-se a isso o *exercício do privado*, no qual Strasberg solicita aos atores que desenvolvam atividades que costumam executar em momentos solitários, tal como cantar.

⁶³ “Proporciona una mayor oportunidad de auto-conciencia”.

Theatre desenvolveu uma técnica própria. Dennis Longwell⁶⁴ (MEISNER; LONGWELL, 1987, p. XIV) opina que a abordagem de Meisner sempre lhe pareceu “a mais simples, mais direta, menos pretenciosa e mais eficaz⁶⁵”.

Meisner define a preparação como sendo o “dispositivo o qual permite que você [ator] inicie sua cena ou peça em um estado de vivacidade emocional. O propósito da preparação é que você não comece num estado de vazio emocional” (*ibid.*, p. 78).

Um dos processos mais relevantes do método de Meisner é a *escuta*. O autor enfatiza que a presença de um ator no palco não se resume a ditar suas falas, mas que as coisas acontecem em um profundo grau de comunhão. Meisner coloca a *escuta* no centro do processo da comunhão, como a responsável por fixar a concentração do ator na cena. A escuta do parceiro e das coisas que acontecem ao redor é o que promove a ação e a reação em cena. O autor (*ibid.*, p. 34) coloca: “não faça nada a menos que algo aconteça e te faça agir. [...] O que você faz não depende de você, mas do seu parceiro na cena”.

Ainda na cena americana, Viola Spolin⁶⁶ vê na improvisação um meio para superar as dificuldades de relacionamento das pessoas com o mundo. “Ela reconhece que a base da criatividade é a liberdade pessoal, combatida pelo ‘autoritarismo que tem mudando de rosto ao longo dos tempos, passando do rosto do pai ao rosto do professor e, atualmente, ao da estrutura social como um todo’” (CARSLON, 1995, p. 407). Para ela, a busca de uma nova realidade espontânea e natural constitui a essência do teatro. Sobre os jogos, a autora afirma:

O jogo é uma forma natural de grupo que propicia o envolvimento e a liberdade pessoal necessários para a experiência. Os jogos desenvolvem as técnicas e habilidades pessoais necessárias para o jogo em si, através do próprio ato de jogar. [...] A ingenuidade e a inventividade aparecem para solucionar quaisquer crises que o jogo apresente. [...] Isso torna a forma útil não só para o teatro formal, como especialmente para os atores interessados em aprender improvisação. [...] O jogo é psicologicamente diferente em grau, mas não em categoria da atuação dramática” (SPOLIN, 2001, p. 4-5).

Através da prática dos *jogos teatrais*, Spolin sistematiza um novo método para o ensino do teatro, cujo foco reside no treinamento do ator em circunstâncias genéricas a serem posteriormente aprofundadas por ele em determinados trabalhos. Através da composição de seu fichário, inúmeras combinações de exercícios podem ser realizadas a

⁶⁴ Um dos mais próximos alunos de Meisner, coautor *Sanford Meisner on acting*, livro que descreve o método de seu professor.

⁶⁵ *Sandy's approach has always been for me the simplest, most direct, least pretentious and most effective.*

⁶⁶ 1906 – 1994, Viola Spolin desenvolveu um método de interpretação baseado em jogos de improviso.

fim de atingir tantos outros objetivos. “Os jogos teatrais são para o teatro o que o cálculo é para a matemática” (SPOLIN, 2012, p. 7).

Longe dos palcos americanos e atuando numa linha oposta a Stanislavski, vemos Jerzy Grotowski⁶⁷. Os estudos de Grotowski tendem ao que ele chamava de *teatro pobre* – um teatro cujas raízes se firmam no trabalho do ator em detrimento a todos os agentes externos que formam a unidade teatral. Neste ponto, cenário, iluminação, figurino, efeitos especiais, etc. são renunciados em prol de uma atividade focada no corpo do ator como instrumento central da performance teatral:

“Em primeiro lugar, tentamos evitar o ecletismo, resistir ao pensamento de que o teatro é uma combinação de matérias. [...] Em segundo lugar, nossas produções são investigações do relacionamento entre ator e plateia. Isso é, *consideramos a técnica cênica e pessoal do ator como a essência da arte teatral* (GROTOWSKI, 1992, p. 13-14)

A partir disso, Grotowski buscava formar um tipo de ator ao qual chamava de arquetípico, com base primordial no trabalho em si próprio, dispensando os elementos que considerava secundários no teatro. Para ele, este ator “deve ser bem preparado, física e vocalmente, num estilo antinaturalista em que a dinâmica o ritmo sejam rigidamente controlados, forçando o corpo a uma expressividade que parece transcender os limites naturais” (CARLSON, 1995, p. 443).

Entre os anos de 1959 e 1966, Grotowski elabora aquilo que chamou de *treinamento do ator*. O primeiro ponto deste treinamento consiste na execução de oito exercícios de aquecimento que despertarão o ator para a atividade física criativa. Entre eles, na etapa da *técnica da voz*, o autor (1992, p. 121) elenca três diferentes tipos de respiração: i) torácica superior ou peitoral; ii) inferior ou abdominal – um tipo comum utilizado nas escolas de teatro; iii) total – uma síntese de ambas as anteriores, que seria mais eficaz para o ator. Grotowski (*ibid.*, p. 31) destaca que as diversas fases da atuação física exigirão do ator diferentes formas de respiração.

Para o autor, a exaustão pode ser uma das chaves para o estímulo das faculdades criativas do ator: “Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade” (*ibid.*, p. 197). Com um método fortemente embasado na preparação física do ator, Grotowski aposta no autoconhecimento e na exploração do corpo do ator por si mesmo como passos

⁶⁷ Teórico teatral (1933-1999) cuja obra é centralizada no trabalho corporal do ator.

fundamentais da criação. Assim, os exercícios corporais repetidos até à exaustão podem ser grandes colaboradores do estímulo à imaginação e libertação física da personagem.

Da mesma forma, Grotowski alerta para a necessidade de se eliminar hábitos antigos, os quais englobam papéis anteriores, vícios de interpretação ou soluções mecânicas. Nem sempre o ator encontra-se predisposto para a criação e, por essa razão, pode recorrer a expressões clichês ou repetir fórmulas bem sucedidas em outras criações. Grotowski alerta para o risco de uma interpretação vazia, baseada na execução de ações desconectas da natureza do papel:

Acreditamos que, para atingir esta individualidade, não é necessário o aprendizado de coisas novas, mas a eliminação de hábitos antigos. [...] Retiramos do ator aquilo que o prende, mas não lhe ensinamos como criar, pois é precisamente nesse “como” que as sementes da banalidade e dos clichês, que desafiam a criação, são plantadas. (*ibid.*, p. 103)

3.2 Luz, câmera, ação

“No teatro, é o ator em pessoa que, em definitivo, apresenta diante do público sua própria atuação artística; já a atuação do ator no cinematográfico exige a mediação de todo um mecanismo” (BENJAMIN, S.D., p. 235) A afirmação de Walter Benjamin⁶⁸ coloca em foco o centro de nossa questão: quais as sanções sofridas pelo ator durante sua performance em um *set* de filmagem? O próprio Benjamin, a isso, mostra duas consequências: i) o artista está sujeito a enquadramentos que transmitirão partes de si, e a justaposição de fragmentos que resultarão na atuação a ser transmitida; ii) o artista não está em contato direto com o público e, portanto, não pode adaptar-se às reações da audiência. Para a pesquisadora Isabel Orofino (2009, p. 1), “esta mediação é um divisor de águas que, na maioria das vezes, coloca de um lado a expressão grande, ampliada no espaço; e no outro, a exigência de que a interpretação seja significativa a partir do detalhe mínimo” (OROFINO, 2009, p. 1). Por sua vez, Arnheim⁶⁹ (*apud* BENJAMIN, S.D., p. 237) já apontava que, no cinema, representações mais contidas obtém maior êxito.

O ator de televisão, apesar de saber onde a câmera está, tem que representar para quem está contracenando com ele, sem extrapolar suas emoções, seus

⁶⁸ 1982-1940, intelectual alemão associado à Escola de Frankfurt.

⁶⁹ 1904-2007, psicólogo behaviorista alemão, um dos principais estudiosos da Gestalt na arte.

gestos ou sua voz para além da distância que os separa. Caso contrário, está sendo over, representando para além dos atores com quem está contracenando. (FILHO, 2001, p. 280)

Vsevolod Pudovkin⁷⁰, ao tratar diretamente da mediação tecnológica, primeiro explica questões às quais chama de *teatralidade*. Tratam-se: i) da maquiagem exagerada que reforça os traços expressivos do ator; ii) gestos largos recobertos de plasticidade específica aplicada a todo o corpo visível em plano geral; e iii) inflexão da voz direcionada ao espectador e não ao parceiro de cena. Todas essas questões baseiam-se na distância entre plateia e palco, bem como na necessidade de atingir o mais afastado dos espectadores. As considerações sobre a *teatralidade* não podem ser aplicadas ao audiovisual, pois, respectivamente: i) a câmera pode enquadrar o ator em *closes* que revelam, com riqueza de detalhes, sua expressão facial; ii) da mesma forma como recorta o rosto do artista, a câmera pode focalizar outras partes do corpo ou mesmo enquadrá-lo de maneira fragmentada – por exemplo, um plano médio; iii) o uso de microfones assegura a captação de sons em curtas distâncias, podendo o volume ser ajustado no ato da exibição.

Jacqueline Nacache⁷¹, em *O ator de cinema* (2012), traça um panorama das dinâmicas de preparação de atores nascidas no teatro, sobretudo no início do século XX. Seu discurso é marcado pela explanação dos métodos e por comparações realizadas entre conceitos homólogos. Mais do que isso, Nacache insere a problemática no campo cinematográfico, apontando as transformações sofridas pelo gênero dramático na plataforma audiovisual e suas implicações no trabalho do ator. Destaca-se aqui, a questão a quebra da linearidade narrativa que intensifica a fragmentação da interpretação: “[...] o cinema de *Hollywood* rompeu, pela primeira vez, com a linearidade narrativa e com o seu elemento estruturante: a presença de um narrador” (Nacache, 2012, p. 81).

Ainda sobre a fragmentação da atuação na filmagem, Pudovkin (1956, p. 26;35) vê nesta um obstáculo para o trabalho do ator. Entretanto, ele aponta também que essa dificuldade já existia na divisão do espetáculo teatral em atos e cenas, durante os quais, muitas vezes, os atores aguardam nas coxias. O grande complicador trazido pelo modo de produção audiovisual é a quebra da cronologia da ação. Em todos esses momentos, seja no

⁷⁰ 1983-1953, cineasta russo, um dos pioneiros a questionar a mediação tecnológica no trabalho dos atores.

⁷¹ Nascida em 1953, é ensaísta, teórica e crítica de cinema. Entre seus trabalhos de maior destaque, está *O ator de cinema* (Texto & Grafia, 2012) – livro no qual realiza uma abordagem multidisciplinar sobre o assunto.

palco ou no set, o ator deve permanecer em cena: se não fisicamente, ao menos no sentimento contínuo da personagem.

Outra questão incutida no trabalho do ator pelo *modus operandi* da ficção audiovisual é a repetição de trechos de sua performance, o que pode levar ao esvaziamento da representação. Stanislavski já apontava o problema da repetição no teatro:

Pouco a pouco eu me transportava ao passado e, sempre mais e mais claramente, percebia que o conteúdo interior que eu punha no meu papel ao tempo da primeira interpretação e a forma exterior na qual o papel viera degenerando com o passar do tempo estavam tão distantes de si como o céu e a terra. Antes, tudo procedia de uma bela e viva verdade interior; e agora dela não restava senão o invólucro vazio, o resíduo, o vazio, introduzidos na alma e no corpo por diversas causas que nada possuíam de comum com a arte do original. (*apud* Pudovkin, 1956, p. 114)

Se no teatro, cujas exhibições são espaçadas entre si, na ficção audiovisual esta questão é agravada pela sucessão da repetição que acontece no *hic et nunc* do set.

A seu favor, a mediação tecnológica proporciona ao ator a possibilidade de uma atuação mais naturalista, o que não seria possível no palco tomando em consideração os fatores da teatralidade já expostos.

O naturalismo dos atores de novelas, marca registrada da Rede Globo no Brasil, provavelmente irritaria Stanislavski. [...] naturalismo é uma fórmula de esvaziamento da interpretação, que busca retirar a dramaticidade, realismo é um sistema interpretativo rico em nuances, que busca a dramaticidade sem teatralidade e artificialismos. (GERBASE, 2007, p. 52)

Ainda que no teatro existam marcações cênicas, no audiovisual essas mesmas marcas são ainda mais restritivas. Se, no teatro, o ator sai do seu posicionamento original e desvia-se da luz, por exemplo, ele continua no campo de visão do espectador e goza da liberdade imediata de voltar ao foco iluminado. Por outro lado, se o ator mediado pela câmera sai de sua marcação, ele não será visto por seu telespectador. Sobre isto, Judith Weston⁷² (1996, p. 68) destaca que o ator em audiovisual deve gozar de plena liberdade interior, estando condicionado a seguir suas marcações. Diz ainda que, embora paradoxal, esta atitude requer extrema disciplina por parte dos atores.

Durante muito tempo (e não que seja diferente na atualidade) escolha dos atores era baseada na busca de biotipos que se destacassem pela beleza e boa forma física. Com a frequente repetição desses rostos nas películas, o público começou a identificar-se

⁷² Nascida em 1946, nos Estados Unidos, Judith Weston é diretora e preparadora de atores.

diretamente com os artistas, alimentando um esquema conhecido como *star system*. Este sistema baseia-se numa relação intrínseca entre produtores e artistas. Os estúdios interferiam no modo de vida dos artistas, cuidavam de sua imagem perante a sociedade americana, davam subsídios para uma vida confortável e, conseqüentemente, atrelavam sua imagem à imagem dos atores. Os atores, por sua vez, recebiam altos salários e tinham vários benefícios garantidos; mas, ao mesmo tempo, submetiam-se à censura das produtoras e sanções cunho pessoal. Os filmes desta época foram apelidados de *pictures personalities*, visto que os espectadores acreditavam que os artistas interpretavam suas realidades pessoais na tela, tais quais eram idealizadas nas revistas de celebridades, sob influência dos estúdios. Pudovkin (1956, p. 107) critica esta postura do cinema, afirmando que “nos encontramos diante de toda uma classe de casos concretos de atores que não representavam senão a si mesmos”. Neste contexto, destacaram-se nomes como Marilyn Monroe, Marlon Brando e James Dean. Em 1948, a justiça americana proibiu os estúdios de firmarem contratos desta natureza.

4 A PREPARAÇÃO DO ATOR

A finalidade fundamental do ator, tanto no teatro como no cinema, é a criação de um personagem completo e vivo. Desde o início de seu trabalho, o ator deve colocar-se no caminho da compreensão e das poses desse personagem inteiro, exercitando-se nos ensaios, para o teatro e na assim chamada preparação para o filme. [...] Só durante o período da preparação possuem-se todos os dados gerais necessários para a recíproca compreensão; só então é possível uma orientação comum, é possível a criação de uma tendência comum e pode ser encontrado um impulso criador comum (PUDOVKIN, 1956, p. 23;140)

Indiferentemente do meio em que atua, o ator dedica-se a um estágio preliminar de construção da personagem que envolve diversas estratégias: preparação, laboratórios de imersão (*workshops*), ensaios e leituras em grupo.

Antes mesmo de considerarmos a abordagem dos instrutores de dramaturgia da TV Globo – objeto específico deste estudo – pudemos observar que a performance do ator perante a mediação tecnológica de fato leva em consideração os apontamentos realizados pelos estudiosos do teatro. Tal afirmação encontra eco no pensamento do diretor Carlos Gerbase⁷³:

O teatro, arte muito mais antiga que o cinema e a TV, veio construindo, ao longo dos séculos, uma importante tradição de interpretação dramática. Esta tradição foi incorporada ao cinema quando este surgiu, no final do século 19, e, mesmo considerando que são duas linguagens diferentes, é inegável que este hibridismo é um dos elementos construtivos da linguagem audiovisual contemporânea (no cinema, na TV e no vídeo narrativo). Métodos desenvolvidos para atores de teatro foram adaptados para o cinema, com maior ou menor sucesso, e fazem parte do repertório de muitos realizadores. (GERBASE, 2007, p. 10)

Ainda que as técnicas derivem de um restrito número de pautas iniciais, é consenso de que cada preparação deve alinhar-se aos objetivos da produção, das indicações do diretor e, sobretudo, das necessidades do ator. “Para cada ator, uma sentença. Há, é claro, uma linguagem comum na arte da representação. Mas, quando nos aprofundamos, cada ator tem um jeito diferente de achar o caráter e o estilo de seu personagem, de ‘entrar’ na emoção, de conseguir dizer o texto” (FILHO, 2001, p. 272). Ao lidar com emoções individuais, o preparador deve mostrar-se apto a acolher os sentimentos e anseios de seus atores, na missão de colaborar com seu processo criativo. Mesmo com um número restrito

⁷³ Carlos Gerbase (1959 - Brasil) é cineasta e professor de Cinema da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

de técnicas e exercícios, são infinitas as variações de cada uma deles e combinações entre si. Um exemplo disso é *O Fichário de Viola Spolin*⁷⁴ que traz em si 210 fichas de exercícios, possibilitando inúmeras combinações em diferentes níveis de preparação improvisacional.

Entretanto, este trato com o ator nem sempre foi observado. Sobre a direção de atores no Brasil na década de 1980, Pereira (1980, p. 61) afirma que “o ator deve ser totalmente passivo, física e mentalmente, obedecendo com disciplina ao seu diretor, sem discussão e com todo o respeito, pois só assim poderá sentir o personagem que será obrigado a viver”. Como já apontado, a preparação de atores na teledramaturgia nacional teve início em 1999, com a contratação de Paloma Riani pela TV Globo, e hoje é vista como um procedimento indispensável. Sobre isso, a atriz Fernanda Vasconcellos afirma em entrevista a Valente (2007): “Não foi querendo acertar que eu acertei. Foi na raça, trabalhando, chorando, errando que deu certo. Agora fiz uma preparação muito maior, diferente. O errado deu tão certo que a ‘bela’ agora vive a mocinha do horário das seis”.

4.1 Relatos de trabalho

Antes mesmo de iniciarmos o a explanação da abordagem dos instrutores de dramaturgia, é relevante explicitar como se deu esta coleta de dados. A Rede Globo de Televisão mantém, como uma de suas iniciativas de relacionamento institucional, o programa *Globo Universidade* que tem por objetivo realizar a conexão entre academia e mercado, através do fomento à pesquisa. O Observatório Ibero-Americano da Ficção Televisiva é um órgão oficial de estudos de comunicação que usufrui de parceria com o programa em questão, por exemplo. Percebemos aí, uma maneira de viabilizar a abordagem direta dos instrutores de dramaturgia.

O primeiro contato foi realizado em junho de 2015, via plataforma *web*. Na ocasião, submetemos o projeto de pesquisa, o qual solicitava a abordagem do maior número possível de instrutores de dramaturgia – se não todos. As negociações pessoais tiveram início no mês seguinte. A emissora afirmou não ser viável a abordagem de todos os profissionais e comprometeu-se a disponibilizar apenas dois, mediante indicação de nomes. Foram indicados os profissionais; i) Paloma Riani, precursora da função na TV

⁷⁴ Rio de Janeiro: Perspectiva, 2012. Tradução de Ingrid Dormien Koudela.

Globo; ii) Maria Roberta Perez, então instrutora de *Malhação*, produto chave no lançamento de novos talentos e; iii) Chico Accioly, na época instrutor de *I love Paraisópolis*⁷⁵, cujo trabalho poderia apresentar peculiaridades devido às implicações do contexto geográfico da trama sobre os atores. Dos três, apenas Chico Accioly foi liberado pela emissora para entrevista, juntamente com Andreia Cavalcanti, sob a alegação de que ambos representavam o ideal de preparação de atores da emissora e apresentariam abordagens diferentes entre si, exemplificando a diversidade do trabalho. Da mesma forma, não foi concedida entrevista com nenhum artista. As entrevistas foram realizadas no mês de outubro, por telefone, com a mediação de um profissional do *Globo Universidade*. Destacamos que em nenhum momento houve intervenção do mediador no processo da entrevista: os instrutores abordados responderam a todas as perguntas postas e não houve sugestão de questões ou correções por parte da mediação.

Julgando ser insuficiente a base de dados em relação ao projeto inicial, resolvemos lançar mão de entrevistas realizadas por outros pesquisadores e profissionais da imprensa com demais instrutores de dramaturgia. Escolhemos incluir neste escopo Sérgio Penna, cujos trabalhos se aproximam da linha de preparação americana; e Rossela Terranova, quem desenvolve trabalhos de preparação com ênfase nos estímulos corporais – ambos com raízes diferentes das abordadas diretamente. Da mesma forma, buscamos por relatos de atores que apontassem a relevância e as implicações deste processo em sua função.

4.1.1 Chico Accioly

Chico Accioly atua recentemente na TV Globo. Seu primeiro trabalho foi *Amores roubados*⁷⁶, seguido de *O rebu*⁷⁷, *I love Paraisópolis* e *Ligações perigosas*⁷⁸. Entretanto, iniciou seus trabalhos com elenco há mais de 15 anos no cinema. Entre seus trabalhos estão

⁷⁵ Telenovela escrita por Alcides Nogueira e Mário Teixeira, com 154 capítulos exibidos às 19h, entre 11 de maio de 2015 e 06 de novembro de 2015, sob a direção de Wolf Maya e Carlos Araújo.

⁷⁶ Minissérie escrita por George Moura, com 10 capítulos exibidos às 18h, entre 6 a 17 de janeiro de 2014, sob a direção de José Luiz Villamarim.

⁷⁷ Remake da telenovela homônima, escrita originalmente por Bráulio Pedroso e adaptada por George Moura, com 36 capítulos exibidos às 23h, entre 14 de julho de 2014 e 12 de setembro de 2014, sob a direção de José Luiz Villamarim.

⁷⁸ Minissérie baseada em romance homônimo de Choderlos de Laclos e adaptada por Manuela Dias, com 10 capítulos exibidos às 23h, entre 04 e 15 de janeiro de 2016, sob direção de Denise Saraceni e Vinícius Coimbra.

os longas-metragens *Trash: a esperança vem do lixo* (Stephen Daldry e Christian Duurvoort, 2014), *À deriva* (Heitor Dhalia, 2009), *O cheiro do ralo* (Heitor Dhalia, 2006) e *Nina* (Heitor Dhalia, 2004). Sua atuação no meio cinematográfico não se restringe apenas à função de preparador de atores, pelo contrário: ele também atua como produtor de elenco (*casting*), sendo responsável pela escalção dos artistas em parceria com a direção. Seu trabalho se estende para a condução dos ensaios, numa posição similar à que ocupa hoje como instrutor de dramaturgia. Além disso, Accioly costuma ir para o *set* de filmagem, a fim de atuar como um “terceiro olho do diretor” (TAERO, 2015b, p. 3), auxiliando-o efetivamente na condução dos atores durante as filmagens. O presente quadro evidencia o acúmulo de funções por parte dos profissionais do cinema brasileiro.

Neste ponto, há uma discrepância em relação ao trabalho realizado com os atores pela TV Globo: se, por um lado, o trabalho com o elenco acontece de forma centralizada no cinema, na emissora ele acontece de forma fragmentada: a escolha dos atores é feita em conjunto pelo produtor de elenco, diretor de núcleo e autor – não participando deste processo o instrutor de dramaturgia. Num segundo momento, surge efetivamente a figura do instrutor, responsável por realizar os laboratórios de construção de personagem com o elenco, bem como os primeiros ensaios. Nesta fase, o instrutor conta com a colaboração de outros profissionais, por sua vez, especializados em prosódia, treinamento corporal e caracterização. Todos estes profissionais estão subordinados à linha de trabalho proposta pela direção de núcleo que, eventualmente, conta com a participação de sugestões de seus autores.

Mesmo que sob determinação do núcleo, é realizado o planejamento e o cronograma de preparação e ensaios. Este prazo influi diretamente na proposta a ser elaborada pelo preparador: “Eu sou muito adaptável. Eu posso ter dois meses – que é um tempo maravilhoso – como eu posso ensaiar duas semanas e ver o que sai daí. Cada projeto é um projeto.” (*ibid.* p. 9).

Ainda que goze de grande experiência com *casting* cinematográfico, Accioly iniciou sua carreira como ator. Ainda que tal fato não seja pré-requisito para exercício da função, lançar seu próprio olhar de ator dentro do processo de preparação pode conferir uma maior familiarização com o que vive o artista. Na entrevista com ele realizada fica evidente a influência que sua experiência em atuação tem sobre seu trabalho instrutor:

Eu acho que é muito útil porque, na verdade, ator é igual assassino: uma vez que você mata uma pessoa, você não vira ex-assassino. Eu não consigo me

tornar um ex-ator; eu tenho esse ator dentro de mim. Então, quando eu estou no *set* de filmagem, ou na sala de ensaio, a minha cabeça pensa muito junto com a cabeça dos atores. Eu acho isso muito útil. (*ibid.* p.3)

Accioly se apropria de conceitos nietzschianos para conduzir seu trabalho. Sua fala é marcada pelo que chama de *potência*. Para Rosa Dias⁷⁹ (2011, p. 62), a vontade de potência de um indivíduo pode ser traduzida como o próprio viver: as adaptações à vida externa são resultados da nossa atividade criadora que é fruto da vontade de potência. E o ator precisa estar cheio dela para criar uma nova vida e se reinventar:

E eu gosto de acreditar na potência individual de cada artista, em como nós vamos juntar essas potências a serviço daquela história que estamos contando. Eu acho que é tudo muito misterioso, tudo muito potente. E eu acredito muito nessa possibilidade de nos afetarmos entre a gente, com essa história e como nós vamos conduzir isso. Que ele esteja absolutamente confortável enquanto ator, enquanto ser humano, pra que esse personagem, essa potência se manifeste. (ACCIOLY *apud* TAERO, 2015b, p. 7)

Muitas vezes, a preparação de um ator envolve questões deveras pessoais. Mesmo nos tradicionais métodos de interpretação é comum recorrer ao uso da *memória emotiva* ou de *objetos correlativos* – ambos de cunho extremamente pessoal – como propulsores das faculdades criativas do artista. Por outro lado, espera-se por parte do público o distanciamento entre as duas entidades – ator e personagem. Expor ao público questões tão intimistas poderia gerar conflitos quanto ao que pertence à personagem e ao artista. Por esta razão, Accioly opta por desenvolver seu trabalho preservando a privacidade do elenco durante o processo.

Eu trabalho com momentos muito íntimos junto com os atores, e eu acho que são sagrados – que eles fiquem reservados, só entre a gente! Eu não gosto de falar do processo de nenhum trabalho, de nenhum ator individualmente, porque eu acho muito indelicado da minha parte expor a intimidade da sala de ensaio pra quem quer que seja. (*ibid.* p. 11)

É a partir disso, por exemplo, que o instrutor busca estabelecer uma relação de confiança e afeto com o elenco. Por se tratar de um trabalho subjetivo que, mais do que questões sentimentais inerentes à personagem, envolve a experiência de vida pessoal do artista, Accioly vê como ponto fundamental para a boa condução dos trabalhos, a simbiose entre preparador e elenco:

⁷⁹ Filósofa, professora titular da UFRJ.

Eu gosto de ser muito acolhedor e muito afetuoso com quem trabalha comigo. O que não significa que a gente não possa, às vezes, machucar um ator por dizer uma coisa que ele não quer ouvir – no sentido prático mesmo de trabalho, de “não está bem”, de “pode ser melhor”, de “vamos procurar outro jeito”. Mas eu acho que, quando se estabelece esse afeto de mão dupla, conseguimos abrir oportunidades de encontro afetuoso dentro do trabalho e expandir esse afeto pra todo o elenco, para poder criar uma unidade de interpretação. (*ibid.* p. 4)

Para ele, é desta forma que o artista conseguirá dar os primeiros passos em busca da *verdade cênica*. Ao estabelecer uma relação baseada em confiança mútua, o ator vê-se propenso a entregar-se à personagem e trabalhar de maneira mais orgânica na atuação. O *sentimento de verdade* cênica é um ponto chave para a condução de seu trabalho: uma vez que o ator toma para si aquilo que faz como verdade, espera-se que o público também o assimile como tal. Desta forma, não só a credibilidade técnica como a simpatia pela trama são despertadas no público que estabelece uma espécie de contrato fiduciário com a história ao assimilá-la como uma realidade paralela.

Para o instrutor, não existem diferenças muito significativas entre a preparação para cinema ou televisão; tampouco ele vê há alterações significativas no processo por ele proposto em minisséries ou telenovelas. Diretamente indagado sobre a existência de discrepâncias na preparação entre meios e formatos distintos, ele coloca:

Não vejo diferença. Eu acho que é de cada processo. O que eu vejo diferença é em como nós vamos contar essa história: que história é essa que nós vamos falar? Quem são essas pessoas? Aí realmente elas são muito diferentes uma da outra. Mas não por ser cinema ou televisão, novela ou série. Mas sim pela história. O que nós queremos com isso? Onde vamos chegar? Onde eu vou virar um artista melhor? Como isso vai ser transformador para mim enquanto artista, contando a história desse personagem? Como eu posso contribuir? O que eu posso melhorar na minha vida, na vida de alguém? Aí eu acho que é realmente muito diferente de uma obra para outra. (*ibid.* p. 12)

Neste sentido, o grande objetivo do trabalho de Chico Accioly junto ao ator é a conquista do público. Mais do que a busca por audiência e lucratividade, a potência de transformação e afetuosidade é o que conduz seu trabalho. Accioly confere à dramaturgia a responsabilidade de reflexão sobre a vida e o despertar de sentimentos – tal como a *catarse* já fazia na Antiguidade Clássica.

O meu trabalho [ator/produtor de elenco/instrutor de dramaturgia] foi acontecendo, mas eu faço com a maior honestidade do mundo, com a maior vontade de fazer e com o maior respeito por todo mundo que está próximo. Principalmente por quem vai assistir. O grande objetivo é tocar o coração das

peças que vão assistir. Em se tratando de uma empresa como a TV Globo, que tem uma abrangência tão grande, é imaginar que em uma noite por trinta segundos, você pode tocar o coração de uma mulher do Jardins em São Paulo, de um seringueiro no Acre e de um pescador em Alagoas. Eu acho que essa é uma responsabilidade muito grande pros artistas. Nós não podemos nos esquecer de que estamos falando de um país tão grande, trabalhando numa empresa que abrange tanta gente. Eu acho que isso é muito forte e é muito importante que a gente tenha essa consciência: de que os atores pensem nisso na hora de representar e não fiquem pensando em representar; mas em saber temos esse compromisso. (*ibid.*, p. 13)

Tendo consciência da importância do público neste processo, a dificuldade de trabalhar para uma audiência tão heterogênea, Accioly fica atento os índices de recepção. Embora relate que ainda não tenha feito alterações na condução dos seus trabalhos por conta da audiência, ele busca conduzir os atores a um estado de criação que os permita efetuar as mudanças necessárias enquanto o produto está no ar. Daí a importância de uma base bem elaborada a partir do *sentimento de verdade*. O ator que conhece plenamente a trajetória de sua personagem e domina suas emoções e sentimentos, está apto a conduzir as modificações necessárias sem afetar sua essência.

De maneira geral, a TV Globo se isenta de fazer indicações na conduta dos profissionais da preparação de elenco. Estes profissionais trabalham com liberdade de criação, adaptando-se às circunstâncias de cada projeto, dos atores, e das indicações da direção – a qual realiza as principais determinações sobre a condução do processo.

Nós, que somos instrutores de dramaturgia, preparadores de atores, ensaiadores de elenco, temos que saber que estamos trabalhando, mas que os atores são da direção, não são nossos. Então, temos que estar muito afinados com a direção sobre o que podemos contribuir pra essa obra que esse diretor está fazendo. [...] Talvez seja a parte mais delicada do trabalho. É servir à direção e aos atores com o pensamento no que o diretor quer e do que os atores vão tratar. É um lugar bem delicado e de muita responsabilidade no sentido ético mesmo, de estar nessa linha de fogo e ser útil ao projeto como um todo. (*ibid.*, p. 8)

Isento de um método predeterminado e dominante, Chico Accioly realiza seu trabalho tal como a maioria dos profissionais que costumam elaborar métodos híbridos construídos a partir de procedimentos já descritos por outros autores. Neste contexto, são utilizados autores consagrados que, em sua maioria, desenvolveram seus exercícios através de experimentos teatrais e cinematográficos, sendo a televisão um campo novo para experimentação.

Um primeiro ponto que chama atenção no relato de Chico Accioly, e que ainda não é relatado de maneira recorrente no campo da preparação de atores, é o *abandono de*

antigos hábitos. O preparador vê esta estratégia como ferramenta essencial na legitimação do trabalho criativo do ator. Desta forma, evita-se a criação de cacoetes – sejam físicos, verbais ou psicológicos – que deflagrem a personalidade do ator em sobreposição às personagens. Aos que acompanham a trajetória de determinado artista, não é raro observar que determinados hábitos se repetem a cada personagem, criando uma espécie de marca registrada do artista. Sobre isso, Accioly diz:

A cada trabalho eu gosto muito que os atores “zerem” um pouco. Eles falam muito, agora, de um “detox”: o que nós temos que fazer? Que atores nós somos? E esquecer tudo o que nós aprendemos, tudo o que sabemos enquanto atores. Todos os personagens que nós já vivemos, todos os cursos já feitos. (*ibid.*, p. 5)

Para dar início ao processo de preparação nos ensaios, é recorrente que Accioly realize um *aquecimento* físico com seus atores, não apenas para prepara-los fisicamente, como para estimular suas faculdades criadoras. O instrutor destaca que, muitas vezes, solicita a algum ator que conduza esta parte do trabalho. Esta etapa é realizada de maneira intuitiva, sem planejamento prévio ou roteiro previsto. Outras vezes, também, utiliza-se de músicas durante o aquecimento para despertar a inspiração com estímulos sensoriais auditivos.

Ainda na etapa inicial do período de ensaios, o instrutor estimula a criação do que chama de “altar”, no qual os atores são estimulados a depositar algum *objeto pessoal* que o estimule a dar vida àquela personagem. Por se tratar de um objeto pessoal, pode não haver ligação direta com a história da personagem, mas ainda assim deve suscitar sua relação para com o presente trabalho. Posteriormente trataremos deste caso em uma analogia com práticas cunhadas por Lee Strasberg que correspondem ao uso de objetos correlativos.

Accioly vê como fundamental a etapa de ensaios e *workshops*. Muitas vezes, este processo pode acontecer *in loco*, podendo o ator ter a vivência real de determinada situação ou realizar observações em determinado ambiente. O trabalho com os *workshops* começam cerca de dois meses antes da estreia de uma telenovela ou do início das gravações de uma minissérie, e envolvem inúmeros profissionais. Num processo de imersão no universo da história, o instrutor é responsável pela condução do tom das personagens, guiando o ator de maneira a efetivar a concepção dos autores e, sobretudo, da direção. Eventualmente, um profissional de prosódia é chamado para auxiliar o ator nos regionalismos de fala. Também é comum a interferência de outras pessoas responsáveis por subsidiar a preparação física

do artista no que diz respeito comportamento de época, códigos corporais subjacentes a determinadas profissões. Fazem parte desta etapa as construções que envolvem os profissionais da caracterização – figurino e maquiagem.

Como ponto de partida do processo técnico de construção da personagem, Chico Accioly adota uma estratégia muito comum no cinema brasileiro, mas ainda pouco recorrente em televisão: a *ausência de texto*. Por sua vasta experiência no campo cinematográfico, Accioly transporta essa prática para o contexto da TV com segurança. Com ela, o ator toma conhecimento do argumento central da história e das circunstâncias que envolvem as personagens. Assim, conduzido pelo olhar do instrutor, o ator deve se tornar capaz de projetar as situações descritas no roteiro sem contato prévio com ele.

Ao privar o ator do contato com o texto, Accioly busca levar o ator a *pensar como a personagem*, sendo este um ponto essencial para a criação segundo sua proposta de trabalho. Neste ponto, o que se espera é uma espécie de fusão entre artista e papel, na qual o ator abandona a si próprio para dar vida à personagem. Assim sendo, o raciocínio da segunda se sobrepõe ao do primeiro. Raciocinar como a personagem conduz o ator ao que chamamos de *organicidade*. Ao tomar conhecimento da situação descrita pelo autor, sem ter realizado a leitura do texto, o ator sente-se livre para realizar sua criação dentro daquilo que foi previsto anteriormente. Accioly coloca claramente em seu discurso que busca com o ator um trabalho orgânico de maneira que este possa viver plenamente qualquer coisa que venha a ser escrita pelo autor, tendo subsídios suficientes para conduzir a construção da personagem mediante as novas cenas que lhe vão sendo entregues.

Para que o ator esteja apto a trabalhar de maneira orgânica no momento da gravação, ainda que para isso ele já tenha tido contato com o texto, Accioly busca estimular o entendimento do *subtexto*:

O meu trabalho é baseado no entendimento da dramaturgia, de buscar o que não está escrito no texto, de preencher os atores com pensamentos dos personagens e tentar diminuir o tempo de raciocínio do ator na hora de fazer a cena pra que o raciocínio da personagem se sobreponha ao raciocínio dele. (*ibid.*, p.3)

Ao trabalhar com as impressões causadas pelo subtexto, o ator vê-se preparado para eventuais momentos de *improvisação*. Ainda que seja um processo restrito e muitos profissionais de televisão se mostrem contrários ao imprevisto devido ao ritmo industrial de produção, Accioly adota diretamente a prática na etapa de preparação. Ele relata que

durante os ensaios, apresenta o argumento de determinadas cenas para os atores que, a partir disso, passam a trabalhar de maneira improvisacional – reforçando a ideia de raciocinar como a personagem a partir de uma circunstância dada, em sessões que podem durar mais de uma hora.

Tomando em consideração os elementos listados anteriormente, cria-se, em relação à história, o que é conhecido como *fluxo contínuo de ação*. Através das indicações dadas pelo instrutor sobre a trama e o desenvolvimento esférico da personagem, o ator atinge um estado de criação no qual é possível criar uma sequência de acontecimentos que se apresentam em consonância com o que foi pensado pelo roteirista. É este fluxo contínuo que denota o completo domínio da personagem por parte do ator, evidenciando a fusão entre ambos, contribuindo para a simbiose entre dois atores.

A partir do fluxo contínuo de ação, encontramos subsídios para a edificação de dois outros conceitos essenciais para a efetivação da cena, sobretudo no momento da gravação: *comunhão* e *adaptação*. No processo que envolve ambos os conceitos, os atores estão abertos a afetarem-se uns aos outros, de maneira que a representação se torne algo natural, contínuo e convincente. As personagens envolvidas na cena encontram-se imersas e compartilham do mesmo fluxo de ações, tornando possível a articulação realista do diálogo.

4.1.2 Andrea Cavalcanti

Assim como Chico Accioly, Andrea Cavalcanti começou sua carreira como atriz: formou-se em 1984 e atuou até 2003, época em que começou seus trabalhos como instrutora de elenco na TV Globo. Na emissora, atuou em produtos como *Duas Caras*⁸⁰, *Passione*⁸¹, *Cordel Encantado*⁸², *Avenida Brasil* e, mais recentemente, *Êta mundo bom!*⁸³. Seu trabalho sempre foi pautado pelo interesse global na profissão, tendo seu trabalho permeado diversas áreas da carreira:

⁸⁰ Novela de Aguinaldo Silva, com 210 capítulos exibidos às 21h, entre 1º de outubro de 2007 a 31 de maio de 2008, sob a direção de Wolf Maia.

⁸¹ Novela de Sílvio de Abreu, com 209 capítulos exibidos às 21h, entre 17 de maio de 2010 a 14 de janeiro de 2011, sob a direção de Denise Saraceni.

⁸² Novela de Duca Rachid e Thelma Guedes, com 143 capítulos exibidos às 18h, entre 11 de abril de 2011 a 23 de setembro de 2011, sob a direção de Ricardo Waddington e Amora Mautner.

⁸³ Novela de Walcyr Carrasco, exibida às 18h, a partir de 18 de janeiro de 2016, sob a direção de Jorge Fernando.

Eu já ingressei assim. [...] E eu gostava tanto do trabalho de interpretação, quanto de dar aulas e de entender o processo do ator. Sempre foi assim: as duas profissões caminhando muito juntas. E sem dúvida nenhuma, trabalhar como atriz durante muitos anos [...] me ajudava muito, era muito interessante. Eram realmente dois trabalhos que caminhavam muito juntos. O fato de eu ter passado por tantas experiências me ajuda a entender o que o ator está passando. (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a , p. 2)

É no outrar-se enquanto atriz que ela estabelece uma relação de respeito para com a função do ator. Se por um lado, há profissionais que conduzem o elenco de maneira fria e distante, como Alfred Hitchcock (GERBASE, 2007, p. 9), Andrea Cavalcanti permite-se conhecer as necessidades e os pontos sensíveis dos elencos com o os quais trabalha, buscando as ferramentas necessárias para a elaboração de estratégias que satisfaçam as deficiências de cada ator.

Eu acho que a preparação não é uma ciência exata. O meu trabalho, a minha experiência, me permitiu entender que cada ator funciona e é acessado de uma forma diferente. [...] Eu não posso chegar com um método determinado e fechado, de forma ortodoxa como você mesmo citou, por que muitas vezes ele não vai funcionar para um determinado ator. (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a, p. 3)

Assim, Cavalcanti busca a construção de uma relação de total confiança e intimidade com seu elenco, característica marcante em seu trabalho. E é neste sentido que a preparadora constrói seu diferencial: o trabalho desenvolvido por ela assemelha-se muito ao do *coach*, surgido no cinema norte americano. Esta atitude reflete-se no depoimento dado pela atriz Paolla Oliveira: “profissional competente, séria e atenciosa. São características que me fazem confiar no trabalho da Andrea, e acreditar que minha parceria com ela eleva o nível do meu trabalho e enriquece meus personagens” (CAVALCANTI, 2016).

A figura do *coach*, muito difundida na indústria cinematográfica dos Estados Unidos, é a responsável por amparar as dificuldades de criação de um ator em diferentes fases de sua carreira. Enquanto o preparador no cinema brasileiro é contratado pela produtora a fim de auxiliar o elenco de um determinado filme, o *coach*, por sua vez, é uma espécie de *personal trainer* psicológico que o próprio ator mantém em sua carreira. Lee Strasberg, por exemplo, foi o *coach* de Marlon Brando e Marilyn Monroe; Sanford Meisner de Diane Keaton e Sydney Pollack; Harold Guskin de Kevin Kleine, Gleen Close e Christopher Reeve; assim como tantos outros.

Andrea Cavalcanti tem acompanhado os trabalhos de artistas da nova geração como Nathália Dill, Cauã Reymond, Grazi Massafera, Paola Oliveira e Marcos Pigosi⁸⁴. Em sua entrevista, a instrutora deixa evidente sua relação profissional pautada pela confiança e amizade. Para ela, essa proximidade com os artistas permite-lhe conhecer as carências e fortalezas de cada um, saber como auxiliar e quais pontos podem atuar como detonadores de determinada emoção. Ela destaca, ainda, que costuma auxiliá-los mesmo quando não escalada pela emissora para tal, reforçando ainda mais essa proximidade de seu trabalho com a configuração do papel do *coach* do cinema estadunidense. Sobre isso, relata o ator Cauã Reymond:

“Trabalho com a Andrea há 12 anos. Muitos dos meus melhores personagens eu fiz em parceria com ela. Poucas pessoas entendem tanto de interpretação e de como funciona a engrenagem de uma emissora do tamanho da Rede Globo. Nossa parceria é agora para a vida toda. Tenho plena confiança nela como profissional e amiga”. (*ibid.*)

Neste sentido, o trabalho de Cavalcanti se estende para além da preparação. Ela desenvolve, ainda, um processo de *revisão* do trabalho dos atores na medida em que assiste junto com eles as cenas gravadas para futuras correções na condução de suas personagens. Este trabalho de aconselhamento e correção pode acontecer de três maneiras distintas: i) durante a gravação, enquanto o ator está no set de gravação e solicitou a presença da instrutora mediante autorização prévia da direção; ii) logo depois da gravação, quando as emoções e a memória do ator ainda estão recentes o suficiente para facilitar o processo de compreensão e correção (o que pode, ocasionalmente, possibilitar uma regravação da cena em questão mediante consentimento da direção); iii) depois da cena editada e veiculada, quando preparadora e ator assistem o produto que foi ao ar e compartilham suas impressões.

Eu assisto a gravação e depois dou um *feedback* pro ator. Eu assisto todos os capítulos que são gravados e nós vamos comentando cena a cena. Eu sempre dou um *feedback* – às vezes no *set*, às vezes logo depois da gravação e às vezes depois da cena editada no ar. (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015, p. 5)

Embora trabalhe com toda essa liberdade com o elenco, Cavalcanti faz questão de destacar que seu trabalho está diretamente subordinado às diretrizes colocadas pelo diretor

⁸⁴ Jovens atores brasileiros que pertencem ao elenco fixo da Rede Globo.

na elaboração do produto. O tom de cada personagem e a trajetória a ser trilhada por eles depende diretamente da concepção adotada pela direção e autoria do projeto, cabendo a ela, enquanto instrutora, auxiliar o elenco de maneira pragmática a alcançar estes objetivos. “Cada diretor gosta de um processo. Tem diretores que gostam do *workshop*, tem diretores que não gostam; tem diretores que preferem que eu atue direto no ponto, seja pontual e não resolva nenhum problema” (*ibid.*, p. 3).

Além de estar subordinada às diretrizes da direção, a instrutora também reconhece a influência da audiência em uma *obra em aberto*, como é o caso das telenovelas: sua fruição depende diretamente da sua relação com os índices de audiência e recepção pública – razão pela qual a TV Globo mantém a prática de entrevistar *grupos de escuta*⁸⁵ compostos por telespectadores.

Como [a novela] é uma “obra aberta”, muitas vezes a personagem vai pra um lado que não estava previsto ou que não estava dentro daquele universo que nós tínhamos criado para a personagem. Então nós temos que abrir essa possibilidade e, às vezes, trabalhar de outra forma: seja de uma forma mais física ou apenas entender que a forma de trabalhar tem que ser diferente. (*ibid.*, p. 6)

Andrea Cavalcanti também não estabelece um método pré-determinado para a preparação do elenco. Ela não acredita que um método seja completo em si e capaz de sanar todas as deficiências de um processo por si só. Da mesma forma, ela não busca formular um híbrido estático, que atue como uma “fórmula mágica” para a preparação de qualquer elenco em qualquer trabalho. A instrutora busca aprofundar ao máximo seus conhecimentos sobre a trama, seus personagens e, acima de tudo, saber como “funcionam” seus atores. A partir das peculiaridades de cada roteiro, de cada diretor e de cada elenco, Cavalcanti busca traçar suas estratégias a fim de extrair o melhor de seus atores. Muitas vezes essas estratégias são construídas no decorrer dos ensaios, conforme vão surgindo novas necessidades de acordo com o desenvolvimento das cenas.

Embora afirme que não haja distinção de preparação entre os formatos de dramaturgia, Cavalcanti acredita que os diferentes gêneros dramáticos alteram a percepção e a forma como se conduz uma interpretação.

⁸⁵ Os grupos de escuta são uma estratégia adotada pela Rede Globo que consiste em convidar determinado número de telespectadores para opinarem sobre o andamento das telenovelas. O autor assiste ao debate através de um espelho falso, em uma sala anexa à qual se encontram os convidados. Recentemente, a estratégia foi ampliada para a internet, através do convite à comunidade “Conversa Globo”.

A obra provoca catarse no público. E para provocar a catarse, ela tem que tocar no público em algum ponto. E pra que toque no público em algum ponto, ela tem que ir com verdade, com sinceridade. Então, seja lá qual for o estilo, o conceito que a direção está dando para aquela obra, eu acredito que temos que trabalhar com a verdade. [...] Se você faz alguma coisa da boca para fora, isso não vai emocionar ninguém – seja farsa, realismo fantástico, naturalismo, realismo, seja o que for – não vai atingir o público. Então, dentro do ambiente de farsa, por exemplo, de uma novela das sete – que muitas vezes tem um tom mais farsesco – nós temos que acreditar naquilo que estamos fazendo. (*ibid.*, p. 10)

Mais uma vez vemos o *sentimento de verdade* como fator central para a condução dos trabalhos em teledramaturgia. Mais do que buscar as pequenas nuances que eventualmente possam ser provocadas pelos diferentes formatos, o papel principal do instrutor é auxiliar o ator na transmissão da essência da história. Da mesma forma como a instrutora não se preocupa em traçar uma estratégia fixa para a abordagem do elenco, ela destaca que a emissora também não coloca nenhuma exigência nesta linha, estando seu trabalho condicionado apenas às necessidades identificadas pela direção de cada produto. Embora exista um padrão Globo de qualidade, este padrão é construído a partir da elaboração independente de cada um de seus profissionais que conhecem a história da emissora no campo da ficção televisiva e atuam a fim de alcançar os melhores resultados, mantendo a qualidade técnica de seus produtos.

Ainda que não adote métodos fixos para a condução do elenco, Cavalcanti é a única a citar diretamente nomes de tradicionais métodos de preparação. Com isso, ela busca traçar *modelos ideais* de trabalho, tal como descrevia Denis Diderot, salvo uma diferença: para o filósofo francês, o modelo ideal correspondia a um apanhado de impressões perfeitas que serviriam a determinada personagem; para Cavalcanti, o modelo ideal se refere a uma coletânea de estratégias que, juntas, resultarão na melhor efetivação do trabalho do elenco em conjunto.

A primeira técnica referenciada pela preparadora é a *exaustão*, tal como cunhada por Jérzi Grotowski.

Grotowski acredita que a exaustão física faz com que o ator pare de pensar um pouco e entre em um estado bruto de emoção. Então, muitas vezes, nós fazemos um aquecimento físico bem intenso pra que ele [o ator] e o cerebral [lógico] dele parem de funcionar um pouco, e venha à tona o emocional. Isso vai depender de cada ator. (*ibid.*, p. 4)

A exaustão física, referente à etapa dos aquecimentos, encontra-se no estágio pré-cena, ou mesmo no período dos ensaios. A partir dos aquecimentos que o ator, além de

despertar fisicamente seu corpo, desperta também as faculdades criativas que desencadearão as reações verossimilhantes de sua personagem.

Chama a atenção, no trabalho de Cavalcanti, a recusa de uma das mais tradicionais técnicas de representação: a *memória emotiva*. Como já descrito no capítulo anterior, a memória emotiva, trazida ao teatro por Constantin Stanislavski, é a responsável por despertar os sentimentos análogos do ator referentes aos de sua personagem. A isso, Cavalcanti posiciona-se firmemente contrária: “Eu não acredito em memória emotiva. Eu acredito em você dar o que tem agora, de sentimentos que você conhece, do teu repertório de vida, da tua observação, pra usar isso em cena.” Por outro lado, a instrutora desenvolve uma técnica análoga baseada em exemplos concretos retirados de sua própria vida (ou de terceiros) para poder exemplificar situações nas quais o ator deve se colocar:

Outro dia tinha uma atriz que tinha de fazer uma cena com o filho. Ela estava vindo [atuando] de uma forma um pouco... eu não me lembro bem, mas vamos por “agressiva”. E ela não tem filhos. Nós conversamos, dei um exemplo da minha relação com o meu filho numa situação muito parecida com a que ela estava vivendo ali na hora, e ela entendeu perfeitamente – esse amor maternal. Eu contei toda uma história, o que se passou comigo, como foi minha ação com o meu filho, e ela compreendeu – porque é uma atriz de uma inteligência emocional muito grande. Ela compreendeu e fez brilhantemente a cena. (*ibid.*, p. 4)

Nesta prática destaca-se o que a instrutora coloca como *inteligência emocional*, com a qual o artista é capaz de munir-se de experiências externas para reproduzir as emoções condizentes com sua personagem. Indiretamente, percebe-se a adoção de um trabalho próximo à *observação* já citada por Diderot em seus escritos filosóficos, nos quais ele indicava aos atores que procedessem com um processo de observação de pessoas reais que vivessem em condições análogas às de suas personagens, para que então fossem reproduzidas em cena tal qual colhidas no ambiente cotidiano.

Ao invés de trabalhar com a memória emotiva, Cavalcanti enfatiza a relevância da *memória sensorial* no contexto da composição de cena: “em determinadas situações, nas quais você tem que imaginar alguma coisa, o método do Lee Strasberg – de conseguir imaginar, trazer pra você o que eles chamam de memória sensitiva – também é interessante”. Neste ponto, a instrutora refere-se ao resgate de determinadas sensações a partir de deixas sensoriais que estimulam a memória do artista. De acordo com Strasberg, estímulos sensoriais causados por determinado tipo de cheiro, sabor, ruído, etc., são capazes de revigorar determinadas sensações análogas às da personagem.

A *caracterização* também é um fator determinante para a concepção de um papel, segundo Cavalcanti. Trata-se do vestir a personagem, nas palavras de Stanislavski: não apenas estar munido de seu figurino e adereços, bem como por todos os elementos que compõem o *set* de gravação, além do ritmo das orientações dadas pelo diretor. Todos esses elementos induzem o ator a aflorar seu estado de criação, estimulando-o de maneira sensorial por diversas vias: seja tátil, visual ou auditiva.

Outro ponto que a preparadora julga importante é a *escuta*, tal como descreveu Sanford Meisner:

Para muitos atores é interessante usar o método do Meisner. Ele estimula muito a escuta em cena. Esse é um problema que muitos atores têm: não conseguir escutar em cena, não conseguir estar presente ali, naquele momento; [...] não só escutar o outro, como também se escutar; respeitar o que ele escuta e o que o outro escuta. Quando eu falo de escuta, não é só escuta de ouvido, é escuta de sentimento também. (*ibid.*, p. 3)

De certa forma, Cavalcanti refere-se egocentrismo dos atores (muitas vezes inconsciente, não tomado no sentido pejorativo) que pautam seus trabalhos preocupados apenas com a sua parte na representação. A partir dos exercícios de escuta, Cavalcanti busca estimular a interação em cena, levando o ator a absorver e reagir ao que é dito pelo *partner*, antes que possa proferir suas falas previstas no roteiro. Assim, ela também busca atingir os estados de *comunhão e adaptação*.

Naquele momento, o ator poder absorver tudo o que precisa do companheiro de cena. [...] Algumas vezes o ator fala “ih, foi completamente diferente do que a gente pensou que seria”. Eu acho isso bom. Se foi completamente diferente, significa que o ator estava aberto para receber tudo o que estava vindo para ele naquele momento. O trabalho de preparação serve para dar segurança pro ator, para que ele possa ter liberdade e criar na hora da cena. (*ibid.*, p. 3)

Ao contrário de Chico Accioly, Andrea Cavalcanti vê no *trabalho direto com o texto* um grande auxílio para o ator. A preparadora acredita que nele se encontram muitos dos elementos necessários para despertar a capacidade criadora do artista. “A minha grande ferramenta é o texto. A partir do texto a gente descobre tudo, eu acho. O texto é nossa principal ferramenta, é o que nos dá o material mais rico que a gente tem pra poder trabalhar.” O trabalho com o texto não se refere apenas ao material diretamente escrito pelo autor. Cavalcanti também explora o *subtexto* – os elementos subentendidos, contidos nas entrelinhas, que denotam as reais intenções da personagem:

Muitas vezes, a grande dificuldade é que, no corre-corre, o ator sozinho não consegue enxergar os pormenores, não consegue enxergar algumas curvas. É muita cena para estudar E é aí onde eu os ajudo muitas vezes: “nessa parte você pode pensar assim; isso aqui tem isso”. Eu os ajudo muito nesse sentido, principalmente quando a novela já está em andamento – a sair da zona de conforto. (*ibid.*, p. 9)

É neste ponto que reside um dos diferenciais da preparação: o papel do instrutor de dramaturgia é auxiliar o ator nos pontos alheios ao seu entendimento. Por mais cautelosa que seja a criação por parte do artista, alguns detalhes podem ser deixados de lado, mas não por negligência. Além de o preparador poder lançar mão de um olhar diferente sobre a concepção da personagem, muitas vezes o ritmo acelerado da produção de teledramaturgia não permite com que o ator, sozinho, explore todas as nuances de sua personagem.

4.1.3 Sérgio Penna

De certa maneira, Sérgio Penna é uma síntese dos casos relatados anteriormente. Assim como Chico Accioly, Penna tem larga experiência no campo cinematográfico, tendo atuado em longas de destaque como *Bicho de sete cabeças* (Laís Bodansky, 2001) e *Carandiru* (Héctor Babenco, 2003). Por outro lado, seu trabalho se aproxima de Andrea Cavalcanti ao passo em que desenvolve um acompanhamento personalizado de atores ao longo da carreira tal como o *coach*. O caso mais conhecido de Penna é o acompanhamento que faz com Rodrigo Santoro – parceria que lhe abriu portas para os trabalhos na TV Globo:

Penna, que antes era diretor e encenador de teatro, começou sua trajetória como preparador de elenco no filme ‘Bicho de Sete Cabeças’, de 2000. O longa também marcou o início da parceria com Rodrigo Santoro, que teve continuidade em ‘Carandiru’, ‘Helena’, e nas produções internacionais ‘Che’, ‘There Be Dragons’, ‘La Leonera’ e ‘O Golpista do Ano’. O ofício de Penna consiste em um estudo aprofundado, junto com o ator, do roteiro ou da sinopse da obra na busca da lógica de cada personagem, com suas motivações, conflitos e desdobramentos dramáticos, além das relações entre os personagens e o contexto da história. (IG, 2012)

Na emissora, Sérgio Penna participou de projetos como *Dupla identidade*⁸⁶, *O canto as sereia*⁸⁷, *Gabriela*⁸⁸, *Amor à vida*, *Verdades secretas*⁸⁹ e, mais recentemente, *Velho Chico*⁹⁰.

Em suas entrevistas, Penna destaca que o trabalho do ator é um exercício solitário e que cabe ao preparador auxiliá-lo na busca da personagem. Neste sentido, encontramos eco na fala da atriz Bruna Linzmeyer:

Fiz um trabalho individual intelectual e sensitivo, mas precisava embasar isso com a técnica. Coloco tudo em prática com a ajuda do Sérgio, que orienta em como me comportar, falar e até na consciência que a personagem tem de sua própria condição. (CURVELO, 2013)

Embora Penna faça questão de destacar que não evoca questões pessoais na preparação, o processo envolve descobertas interiores significativas. O instrutor considera essencial que o artista seja alguém afetuoso, que saiba lidar com as emoções e sinta-se “tocado pela vida”. Penna acredita que as experiências de vida e os sentimentos conhecidos por um artista são determinantes na construção de uma personagem, tornando o ator apto ou não para sua interpretação. Para ele, a escalação de um elenco não se baseia apenas nas competências artísticas do candidato, mas em seu repertório emotivo: “as pessoas são diferentes, os limites são diferentes” (SERRA, 2015). Assim, é fundamental que o ator possa pensar como a personagem, tendo vivido emoções análogas às do papel e poder munir-se dessa experiência para criar. Penna acredita na fusão entre ambos e que, ainda de maneira efêmera, ator e personagem passam a dividir o mesmo corpo.

Os *workshops* tem espaço fundamental no processo de preparação realizado por Sérgio Penna. Em um processo de imersão completa, o instrutor insere seus atores em ambientes reais que consigam traduzir a essência buscada pela história:

⁸⁶ Série escrita por Glória Perez, com 13 episódios exibidos às 23h, entre 19 de setembro de 2014 e 19 de dezembro de 2014, sob a direção de Mauro Mendonça Filho.

⁸⁷ Minissérie escrita por George Moura, baseado no romance *O canto da sereia - um noir baiano*, de Nelson Motta. Teve 4 capítulos exibidos às 23h, entre 8 e 11 de janeiro de 2013, sob a direção de José Luiz Villamarim e Ricardo Waddington.

⁸⁸ Telenovela baseada em romance homônimo de Jorge Amado e adaptada por Walcyr Carrasco, com 77 capítulos exibidos às 23h, entre 18 de junho de 2012 a 26 de outubro de 2012, sob direção de Mauro Mendonça Filho e Roberto Talma.

⁸⁹ Telenovela escrita por Walcyr Carrasco, com 64 episódios exibidos às 23h, 08 de junho de 2015 e 25 de setembro de 2015, sob a direção de Mauro Mendonça Filho.

⁹⁰ Novela de Benedito Ruy Barbosa e Edmara Barbosa, exibida às 21h, a partir de 14 de março de 2016, sob a direção de Luís Fernando Carvalho.

Penna considera de grande importância realizar ensaios nas próprias locações, ou em espaços próximos do real: cada lugar tem seus detalhes e traz um imaginário, seus moradores influenciam e contribuem diretamente para a construção e ambientação das personagens. Pode ser o ambiente de trabalho da personagem, seu apartamento ou o bairro onde mora. Os atores se acostumam com o lugar, ficando mais à vontade quando vão para as filmagens. (ROCHA, 2009)

Desta forma, o trabalho de Penna busca aproximar-se de maneira realista e fidedigna do contexto da história a ser contada. Muitas vezes, o trabalho é realizado sob condições adversas: para interpretar Raúl Castro em *Che* (Steven Soderbergh, 2008), o ator Rodrigo Santoro passou vinte dias dormindo em cabanas, bem como se submeteu a ensaios noturnos embaixo de chuva para compor o protagonista de *Heleno* (José Henrique Fonseca, 2011); da mesma forma, a atriz Juliana Paes passou três dias no sertão acompanhando o cotidiano de moradores locais, além de visitar os bordéis da região a fim de compor a protagonista de *Gabriela*, novela veiculada pela TV Globo. Disso apreende-se que o trabalho de imersão e observação é fundamental na condução realizada por Penna. É o processo de observação o responsável por colher dados concretos que ajudarão na construção da personagem – fazendo-a como um *modelo ideal* isomorfo aos “exemplares encontrados na natureza”, como aponta Diderot em seus estudos.

Mais do que dedicar-se ao processo anterior às gravações, Penna entende o trabalho do preparador como algo contínuo, acompanhando artista enquanto dá vida à sua personagem. Em *Amor à vida*, por exemplo, Sérgio Penna acompanhou o processo durante toda a exibição da novela, dedicando atenção especial a Mateus Solano, que na época interpretava o antológico personagem Félix. Neste caso, em especial, Penna destaca a complexidade da personagem que, ao mesmo tempo em que teria traços cômicos, deveria manter sua personalidade sombria para compor a essência buscada pelo autor e diretor e, simultaneamente, criar “um mundo crível, denso, sensível e humano” (Isensee, 2014). Ao acompanhar toda a trajetória da personagem da história que acontece em tempo real – no caso da telenovela – Penna vislumbra a possibilidade de revisar o trabalho do ator a partir da exibição do produto e fazer ajustes na condução da personagem de acordo com as necessidades e dificuldades que venham a surgir durante o processo. Sobre isso, diz a atriz Bruna Linzmeyer:

São muitas pessoas que fazem esse papel de olhar de fora o seu trabalho: seu namorado, os amigos... E Sergio é um profissional disso. Ele te olha da maneira mais delicada, profunda e sensível para falar coisas sobre a criação do personagem — ressalta Bruna Linzmeyer. (Isensee, 2014)

Assim como a maioria dos preparadores, Sérgio Penna não acredita que seja viável trabalhar a partir de métodos pré-estabelecidos, e busca criar estratégias ao longo do processo que satisfaçam os objetivos traçados pela equipe. O diferencial do trabalho de Penna reside na *maneira orgânica* como conduz o estágio da preparação, dando ênfase ao trabalho corporal básico, muitas vezes utilizando-se de técnicas desenvolvidas por Grotowski. São comuns os exercícios de *aquecimento muscular* e de *respiração* utilizados para despertar a consciência ritmada do ator. “No caso de Paolla [Oliveira, atriz], foi feito um aquecimento de movimento e respiração, para que ela entrasse em cena com a intenção necessária e dominando toda aquela carga dramática” (Isensee, 2014).

Estes exercícios são capazes de despertar a consciência ritmada do ator que irá se refletir em dois aspectos distintos: *tempo ritmo na fala* e o *tempo ritmo na ação*. Os conceitos de tempo ritmo foram trazidos por Stanislavski e têm por objetivo demarcar as impressões necessárias para a efetivação das cenas. Por exemplo: uma cena dramática tem ritmo mais lento se comparada a uma cena de ação; a cena dramática requer do ator maior concentração psíquica, tendo seu tempo ritmo marcado pelas moções interiores, ao passo em que a cena de ação que requer maior consciência corporal para executar a *partitura de movimentos* nos tempos e espaços exatos. Juntos, ambos refletem o papel colocado por Penna na entrevista a Isensee, responsáveis por conferir a carga dramática exata a cada cena.

Outro ponto relevante no trabalho de Sérgio Penna é a *abordagem do texto* por parte do elenco. Nesta questão, Penna traz uma contribuição singular ao conferir a decisão de trabalhar ou não com o texto exclusivamente ao diretor:

Alguns filmes são realizados a partir da opção do diretor de não entregar o roteiro para os atores antes das filmagens ou, em alguns casos, em momento algum. Em outros filmes, a leitura e discussão do roteiro é o primeiro passo para o trabalho de preparação. (Rocha, 2009)⁹¹

Embora caiba ao diretor a decisão de trabalhar efetivamente com o texto, Penna vê nos *exercícios improvisacionais* um grande recurso para o desenvolvimento da personagem. A partir do improviso, o ator é capaz de criar sua personagem de maneira

⁹¹ Nota do autor: embora Rocha utilize um exemplo de cinema, é sabido que, em alguns casos, o mesmo ocorre na teledramaturgia ainda que de forma rara, sendo mais comum a abordagem do texto que irá refletir em uma maior agilidade de execução requerida pelo ritmo industrial de produção.

esférica, estando apto a receber novas orientações tanto da direção quanto dos autores do produto.

Como diz Sérgio Penna, a construção das personagens foi feita literalmente na prática, cena após cena, improvisação após improvisação e os atores contavam apenas com as provocações, com referências, indicações e pistas para o desenvolvimento das cenas. (RIBEIRO, 2007)

A prática do improvisado é recorrente no cinema brasileiro meio no qual Sérgio Penna realizou a maioria de seus trabalhos. Desta forma, “os atores que trabalham com Penna são estimulados a contribuir no roteiro, se tornando coautores ou colaboradores, criando falas ou modificando ações através de propostas feitas durante os trabalhos de improvisação e ensaio” (Rocha, 2009).

Pudovkin, como vimos, já dedicava atenção ao processo de fragmentação da interpretação mediada por aparatos tecnológicos: seja pela ausência do parceiro, pelo contato com câmera, pela não linearidade da execução do roteiro ou pela necessidade de repetição de determinados trechos. Assim como Pudovkin, Penna reforça que a divisão das unidades dramáticas pode acarretar em dificuldades para o ator durante o exercício de sua função. Cabe ao preparador desenvolver estratégias que minimizem os efeitos negativos dessa divisão, criando meios para a sustentação das emoções em diferentes períodos ou segundo a necessidade de repetição. Neste sentido, Penna traz uma importante inovação, à qual chama de *gráfico de emoções*:

E por mais que a filmagem não seja realizada em ordem cronológica, a preparação prioriza a ordem certa dos acontecimentos para que o ator tenha uma melhor noção do chamado por Penna de gráfico de emoções da personagem, que é a progressão dos sentimentos e seus recuos. (Rocha, 2009)

O *gráfico de emoções* é construído após uma análise minuciosa do texto, é mapear todas as motivações e sentimentos que devem ser reproduzidos pelo ator no momento da interpretação.

O gráfico de emoções do ator, que é uma forma que o preparador encontrou para que a descontinuidade das filmagens não prejudique a atuação – uma ferramenta construída durante a preparação onde registra-se todos os detalhes emocionais numa partitura que é levada pelo ator para o set (Rocha, 2009)

O *gráfico de emoções* é uma inovação trazida por Sérgio Penna, embora existam relatos semelhantes na literatura teatral. Stanislavski desenvolveu o conceito de *partitura*, já elucidado por Diderot em seu ensaio filosófico: esta partitura é composta de “objetivos, unidades, cenas e atos” (STANISLAVSKI, 2004, p. 82). Luís Otávio Burnier⁹² trabalhava com uma técnica ainda mais próxima do gráfico de emoções, desenvolvendo o conceito de *tabelas descritivas* para os impulsos do ator (BURNIER, 2013, 302).

Uma das práticas mais comuns na elaboração de um papel, cujo procedimento já foi relatado neste trabalho, é o uso da *memória afetiva*. A respeito disso, Sérgio Penna posiciona-se de maneira peculiar: embora não exclua esta estratégia de sua abordagem, Penna o faz de maneira “cautelosa”, ressaltando que a cessão das emoções por parte do ator deve acontecer de maneira acompanhada através de um processo meticulosamente refletido para que não traga ônus ao artista.

O ator sempre vai emprestar, além de seu corpo e sua voz, suas emoções mais profundas para dar vida às personagens. Este empréstimo tem que ser sempre cuidadosamente refletido e experienciado pouco a pouco, em um delicado revelamento das camadas subjetivas. (Rocha, 2009)

Tal como procede Chico Accioly, Sérgio Penna também se preocupa com os eventuais vícios artísticos dentro da construção de uma nova personagem. *Hábitos antigos* podem inibir o ator a desenvolver determinada performance, bem como impedi-lo de explorar novas sensações, segundo Grotowski (1990, p. 103). Antes de absorver um novo processo, o ator deve livrar-se de antigos.

Cada trabalho e cada personagem exige que o ator de certa maneira se esvazie de trabalhos anteriores para poder mergulhar nos sentimentos e pensamentos da personagem. Esse processo de esvaziamento é individual, mas também pode ser realizado com o preparador. (Rocha, 2009)

Aliado aos *workshops in loco*, Penna vê na *caracterização* física da personagem como um dos principais aportes para o estímulo criativo do ator. Ao preparar a atriz Claudia Abreu para o papel de Chayene em *Cheias de Charme*⁹³, Penna apoiou-se no figuro excêntrico da personagem como um dos pilares para a sustentação da personagem.

⁹² 1956-1995, ator e diretor de teatro brasileiro que também atuou como professor da Universidade Estadual de Campinas, na qual fundou o *LUME* – Laboratório Unicamp de Movimento e Expressão.

⁹³ Novela escrita por Filipe Miguez e Izabel de Oliveira, com 143 capítulos exibidos às 19h, entre 16 de abril de 2012 a 28 de setembro de 2012, sob direção de Denise Saraceni.

Figura 1- Cláudia Abreu como Chayene em Cheias de Charme



Fonte: TV Globo, 2015.

4.1.4 Rossela Terranova

A experiência profissional de Rossela Terranova se distingue das carreiras dos demais instrutores abordados por este estudo. Diferentemente deles, ao invés de iniciar sua trajetória no teatro ou no cinema, Terranova teve seu primeiro contato com a arte através da dança. Na TV Globo, ela participou de projetos como *O Clone*⁹⁴ (Jayme Monjardim, 2001-2002, 21h), *Celebridade*⁹⁵ (Dennis Carvalho, 2003-2004, 21h), *América*⁹⁶ (Marcos Schechtman, 2005, 21h) e *Belíssima*⁹⁷ (Denise Saraceni, 2005-2006, 21h).

A instrutora pesquisa os movimentos e ações físicas desde a década de 1970 e ao migrar da dança para o teatro, Terranova constrói uma aproximação íntima com os apontamentos de Stanislavski sobre as *ações físicas*. Segundo ela, “a *consciência corporal* é o que promove a verdade dos movimentos. É o que ajuda o ator a convencer no papel”

⁹⁴ Novela escrita por Glória Perez, com 221 capítulos exibidos às 21h, entre 1º de outubro de 2001 a 14 de junho de 2002, sob direção de Jayme Monjardim.

⁹⁵ Novela escrita por Gilberto Braga, com 221 capítulos exibidos às 21h, entre 13 de outubro de 2003 e 25 de junho de 2004, sob direção geral de Denis Carvalho.

⁹⁶ Novela escrita por Glória Perez, com 203 capítulos exibidos às 21h, entre 14 de março de 2005 e 04 de novembro de 2005, sob direção de Marcos Schechtman.

⁹⁷ Novela escrita por Sílvio de Abreu, com 209 capítulos exibidos às 21h, entre 07 de novembro de 2005 a 07 de julho de 2006, sob direção de Denise Saraceni.

(JEDYN, 2005). O segundo volume da trilogia stanislavskiana⁹⁸ traz diversos capítulos que tratam sobre a consciência corporal. Neles, o autor trata em diversos níveis sobre como tornar expressivo o corpo: desde exercícios básicos de relaxamento e autoconhecimento corporal, passando por estímulos e controles, até tratar de tempo ritmo de ação associado ao texto. Mas a questão fundamental para Stanislavski é que “no teatro, toda ação deve ter uma justificação interior, deve ser lógica, coerente e real” (STANISLAVSKI, 2002, p. 76).

Ao contrário dos outros instrutores abordados que não apontam diferenças na preparação de elenco para diferentes meios, Terranova mostra um posicionamento taxativo quanto às divergências que podem ser encontradas:

Ela faz questão de mostrar que há bastante distinção do trabalho realizado em TV e no teatro: – “no teatro, o processo de trabalho com os atores é um pouco diferente. Temos as leituras de mesa, os ensaios , ensaios da primeira cena, da segunda e assim por diante. É tudo muito lento. Na televisão, de uma maneira em geral, não se tem muito tempo para isso. É aí que eu entro. (Globo, 2013)

Vsevolod Pudovkin também refletia sobre esses aspectos que distanciam a atuação em diferentes meios. De maneira perspicaz, o autor enumera uma série de fatores presentes no teatro e no cinema que influem diretamente na execução do trabalho do ator. Além da mediação tecnologia de fragmentação da atuação no cinema, Pudovkin aponta que se faz necessário criar novos métodos para permitir ao ator a ampla elaboração de seu papel, o que, no teatro, é proporcionado pelo período de ensaios, até então inexistente no cinema.

Reforçando o argumento que ressalta as diferenças entre os meios de produção, Rossela Terranova chama a atenção para a composição do texto teatral e do seriado, evidenciando a trajetória das personagens, o que, por sua vez, reflete na abordagem dos atores. Se no texto teatral – ou mesmo cinematográfico – o ator já conhece toda a trajetória de sua personagem, na TV este caminho é construído durante a apresentação do produto. Todas as esferas de produção (autor, diretor e atores) veem-se dependentes dos rumos tomados pela história mediante a aceitação pública, capaz de influenciar diretamente na composição do enredo. “Chego na fase de pré-produção e fico até o ultimo capítulo, atento às viradas dos personagens. Novela é uma obra aberta, ao contrário do teatro onde se tem o texto completo da primeira à ultima cena” (Globo, 2013). As possibilidades abertas pela

⁹⁸ A construção da personagem, Civilização Brasileira, 2004.

evolução da personagem em longo prazo e pela recepção da opinião pública permitem ao preparador realizar ajustes no trabalho dos artistas, diferentemente do que ocorre em cinema, no qual o resultado só é conhecido após o término da função do ator.

Basicamente trabalho junto ao elenco. Numa primeira etapa, o papel do instrutor é auxiliar o ator na composição de seu personagem. Depois, ao longo da exibição da novela, ele trabalha observando o desempenho dele e fazendo considerações sobre o tom e a forma como atua. (Globo 2013)

Se por um lado temos cisões entre o trabalho de Terranova em relação a seus demais colegas de trabalho, por outro ainda é possível estabelecer conexões diretas que denotam a política hierárquica adotada pela TV Globo no processo de produção da ficção televisiva. No final do século XIX, época dos estudos stanislavskianos sobre a montagem teatral, o espetáculo cênico dos palcos inicia um novo período o qual conhecemos como “teatro assinado”. O teatro assinado se caracteriza por imprimir as características próprias de cada diretor, que passa a ser a figura central de uma produção: se bem sucedida, o diretor colhe as graças; se fracassa, cabe a ele o ônus pelo insucesso. A tradição de se ter o diretor como condutor e responsável por toda obra perdura até a atualidade, não sendo diferente na TV Globo. Sobre isso, Rossela Terranova diz que “o trabalho começa a partir da sinopse e se pauta sempre pelo pedido do diretor. Juntos, começamos a buscar a essência dos personagens”. (Globo, 2013)

O conceito de *consciência corporal* é recorrente no discurso de Rossela Terranova. No contexto das artes cênicas, este conceito foi inaugurado por Constantin Stanislavski e leva o ator a refletir sobre seu próprio corpo, sobretudo no que diz respeito à *descontração dos músculos*. As técnicas desenvolvidas por Stanislavski são chamadas de método das ações físicas e tratam sobre o modus operandi do corpo do ator que, a partir de “forças motivas interiores” (STANISLAVSKI, 2002, p. 287) despertam no artista o estado de criação que “tornam expressivo o corpo” (STANISLAVSKI, 2004, p. 67). A partir disso, Terranova busca despertar no ator o que chama de consciência do momento do corpo pleno.

Muitas vezes, o ponto de partida para o trabalho da consciência corporal é o controle da *respiração*. Embora Stanislavski abra terreno para estas investigações, é somente a partir de Grotowski que temos um estudo sistemático da respiração, a qual deve passar por diversas fases, e não apenas ser empregada em sua concepção abdominal, como se pensava.

Um dos diferenciais na abordagem de Terranova é o *uso da música* como estimulante para as variações da personagem.

Há tópicos que vão sendo desenvolvidos de acordo com a energia, a disponibilidade e a disposição do grupo. A música é um elemento central usado para propiciar “mudanças de universo”, segundo Rossella. Mozart, chorinho, tambores japoneses, valsas clássicas, peças dodecafônicas e até Abba podem servir de estímulo aos exercícios feitos durante os três dias de encontro. Também o silêncio das pausas das músicas exerce uma função importante nas diversas atividades (Paraná Online, 2013)

Numa linha similar de trabalho, Lee Strasberg utilizava-se da música para o estímulo do ator, a fim de deixá-lo mais a vontade em cena. Com isso, ele desenvolveu o que é conhecido como *exercício do canto e dança*, no qual o ator deve reproduzir as circunstâncias do momento no qual se dedique a estas ações, as quais auxiliarão na libertação de suas faculdades criadoras (HETMON, 2009, p. 138).

Outra abordagem de Terranova, que a difere dos demais preparadores, é colocação dos *impulsos* como propulsores da emoção. Burnier (2013, p. 40) compara as concepções de impulso elaboradas por Stanislavski e Grotowski. O ponto de interseção entre ambos mostra que impulso não é uma ação física em si, mas sim a potência que o origina. O impulso é um estímulo interior capaz de despertar a ação física. Embora nem todo impulso se concretize em uma ação exterior, uma ação física sem impulso é tida como pura reprodução mecânica. Porém, Rossella Terranova aborda o impulso de maneira contrária. Ela não vê o impulso como um estímulo interior capaz de despertar uma ação, mas como um estímulo exterior que desperta uma emoção. Para ela, o impulso é um movimento físico, o qual é responsável por originar as emoções.

Em televisão, por exemplo, as informações que se tem sobre o papel que um determinado ator vai desempenhar vêm sempre através de uma sinopse. É preciso fazer com que a personagem nasça fisicamente pelas primeiras impressões que temos dela. É a partir do trabalho com a respiração que se chegará às emoções, e elas vêm de um impulso físico. (Paraná Online, 2013)

A questão da *respiração* é recorrente em autores que trabalham com métodos que visam a *organicidade* da atuação, e está diretamente atrelada aos impulsos. A partir da respiração, o ator condiciona seu corpo a trabalhar em determinados ritmos que produzirão as forças motivas interiores responsáveis pela geração de impulsos.

O trabalho de Rossela Terranova também se diferencia pela abordagem através dos *jogos lúdicos*. A partir do comportamento dos atores durante as sessões de preparação, Terranova vai propondo novos jogos lúdicos que os estimulem. A técnica é similar ao processo elaborado por Viola Spolin, quem editou um fichário de jogos teatrais que podem ser empregados de inúmeras maneiras através de combinações entre si.

A *imaginação* é um ponto essencial para o trabalho de criação visado por Rossela Terranova. Presente na prática da atuação desde os tempos de Stanislavski, a atuação é responsável por criar as variações necessárias de distinguem o papel específico de uma personagem arquetípica. A imaginação deve assegurar a verossimilhança no desenvolvimento do papel, pois diferentemente da fantasia, a imaginação só é capaz de criar situações críveis (STANISLAVSKI, 2002, p.88). Para tal, o ator deve buscar estímulos próprios que sejam capazes de despertar sua imaginação. Traços de personalidade, qualidades ou interesses comuns entre ator e personagem são pontos chave para a condução desta etapa. De maneira prática, Terranova elabora exercícios atrelados a estímulos sensoriais que auxiliem o ator no estímulo de sua imaginação: “Ao invés de fazer uma esteira que não sai do lugar, com aquela repetição mecânica do movimento, imagine se você puder subir uma montanha, encontrar o melhor caminho, sentir o vento. Tudo na vida é assim” (JEDYN, 2005).

Também adepta do processo de *workshops*, Terranova trabalha com cada ator individualmente, no intuito de aprofundar o conhecimento das personagens, para, numa segunda fase, reunir os diferentes personagens de um núcleo em novas proposições que intensifiquem o conhecimento do universo da personagem para que possam se aproximar da essência de cada um deles. Neste momento, a instrutora aproveita para estimular a livre criação do ator através de exercícios com o subtexto, tal como procedem os demais preparadores:

Então, fazemos com eles um pouco de laboratório para que se conheçam, trabalhem entre si, vivenciem as cenas – cenas que muitas vezes não estão nos textos. Assim, conseguimos que eles se aproximem mais da essência dos personagens. Procuo trabalhar as intenções implícitas no texto, sempre com possibilidade de usar vários tons. Às vezes, umas intenções estão óbvias na cena, mas em outras, você pode explorar mais. (Globo, 2013)

4.2 Identificação e aplicação das técnicas de preparação

A tabela exposta na página seguinte permite uma primeira e geral visão dos dados coletados a partir das entrevistas:

Tabela 6 - Técnicas de preparação identificadas através de entrevistas

Técnica	Propositor	Accioly	Cavalcanti	Penna	Terranova
Adaptação	Stanislavski	R	R		
Aquecimento	Grotowski	R		R	
Canto e dança	Strasberg				A
Caracterização	Stanislavski		A	R	
Comunhão	Stanislavski	R	R		
Consciência corporal	Stanislavski				R
Eliminação de hábitos antigos	Grotowski	R		R	
Escuta	Meisner		A		
Exaustão	Grotowski		R		
Fragmentação	Pudovkin			R	
Fusão com a personagem	Stanislavski	R			
Gráfico de emoções	Não identificado			N	
Imaginação	Stanislavski		A		R
Improviso	Strasberg	R		R	
Impulso	Não identificado				N
Inteligência emocional	Não identificado		N		
Jogos de improviso	Spolin				R
Memória emocional	Stanislavski			A	
Memória sensorial	Strasberg		R	R	
Modelo ideal	Diderot		R	R	
Objeto correlativo	Strasberg	A			
Observação	Diderot			R	
Organicidade	Stanislavski	R			
Recusa do texto	Não identificado	N			
Respiração	Grotowski			R	R
Sentimento de verdade	Stanislavski		R		
Subtexto	Stanislavski	R	R	R	R
Uso do Texto	Diderot		R	R	

Fonte: o autor.

Legenda: A – adaptação;
 N – nova proposição;
 R – replicação.

A partir do material coletado em entrevistas, foi possível a identificação de 28 categorias que descrevem o trabalho realizado pelos instrutores de dramaturgia da TV Globo. Delas, 23 são recorrentes na tradicional literatura da preparação de atores, ainda que muitas vezes os instrutores abordados tenham desenvolvido leituras próprias destas técnicas e realizado adaptações em seu emprego; uma outra encontra eco nas ponderações sobre o papel da mediação tecnológica primariamente ocorrida no cinema. Os discursos dos profissionais evidenciam uma forma de trabalho comum ao meio: criar um arranjo de técnicas de diversos autores que seja capaz de sanar as necessidades do elenco, do diretor e do produto. Muitos destes fatores estão encadeados entre si. Stella Adler⁹⁹ (2015, p. 34), por exemplo, mostra em um de seus exercícios¹⁰⁰ que a *memória muscular* e a *memória sensorial* estão intimamente ligadas; e como apoio para os exercícios de memória muscular, é imprescindível o uso das habilidades de imaginação.

Dos quatro instrutores abordados, três afirmam diretamente não trabalhar com métodos pré-estabelecidos, ou sequer seguir a linha de trabalho de apenas um autor. A única exceção é Rossela Terranova que, embora não tenha o discurso diretamente marcado por essa afirmação, deixa evidente o trabalho com diversas fontes através da explanação de sua rotina de trabalho.

Apenas quatro itens não encontram correspondência na literatura convencional. Cada um deles é trazido por um dos preparadores. Tratam-se: i) da *recusa do texto*, proposta por Chico Accioly; ii) do *impulso físico*, descrito por Rossela Terranova; iii) da *inteligência emocional*, criado por Andrea Cavalcanti; e iv) do *gráfico de emoções*, inaugurado por Sérgio Penna.

O trabalho realizado por Chico Accioly a partir da *exclusão do roteiro* do processo de preparação – por vezes adotado por Sérgio Penna – embora não esteja vinculado a nenhuma teoria de preparação, tal prática tem sido frequentemente utilizada no cinema brasileiro, não sendo possível conferir ao instrutor em questão a formulação desta técnica. Ainda que Accioly se utilize deste procedimento em seu trabalho com os atores na fase da preparação, tal prática não tem sido aplicada durante as gravações. Reforça-se que,

⁹⁹ 1901-1992, atriz e teatróloga americana.

¹⁰⁰ Trata-se do exercício de memória muscular cujo objetivo é recriar ações e sensações relacionadas a objetos imaginários.

pelo conceito de indústria cultural, a televisão não é espaço propício para este tipo de prática, uma vez que não pode encontrar-se à mercê das eventualidades do processo improvisacional. Oportunamente, tal processo também foi observado na fala de Sérgio Penna que, assim como Accioly, atua como preparador no cinema. Porém, Penna deixa claro que se trata de uma opção do diretor, e não sua, como já explicitado.

Destaca-se que a questão descrita acima não é tomada em consideração neste estudo, uma vez que se aplica à atuação de Penna no cinema e não a seus trabalhos na TV Globo. Na linha oposta, Andrea Cavalcanti destaca a importância do *uso do texto* durante a preparação por ela realizada. Ela vê no texto uma ferramenta essencial para o trabalho do ator, através do qual ele terá subsídios para sua criação, além de contribuir para a dinâmica imposta pela direção no período de gravação. Da mesma forma, Rossela Terranova costuma repassar o texto com seus atores não apenas nos ensaios, como também nos instantes que antecedem as gravações, como relata a atriz Mariza Marchetti: “a gente vai em uma salinha e ela passa o texto, vê a entonação, o que está bom, o que não está” (JORNAL CRUZEIRO, 2013).

No que diz respeito ao caso de Rossela Terranova sobre os *impulsos físicos*, o que se tem é uma nova proposição baseada em conceitos já discutidos por outros teóricos. Para Constantin Stanislavski, o impulso é uma propulsão interior capaz de despertar a ação física do ator. Segundo ele, “toda ação deve ter uma justificação interior” (2002, p. 76). Neste caso, é a combinação dos estímulos interiores com as ações externas que conferem vida e verossimilhança ao papel. São as sensações interiores vividas pela personagem que justificam suas ações em cena. Já Terranova propõe a inversão deste processo ao afirmar que as emoções do ator são provenientes dos impulsos físicos. Ela sustenta que a busca da essência do papel se inicia com ações simples, como o modo de andar e sua respiração. E que, a partir deste tipo de impulso (ação) físico é que se chegará às emoções da personagem.

Por sua vez, Andrea Cavalcanti parte da negação de um conceito para a elaboração de um novo. A *memória emotiva*, termo inaugurado por Stanislavski e tido por muitos como um dos grandes alicerces da interpretação, é recusada por Cavalcanti, numa linha de raciocínio similar à de Denis Diderot que, mesmo antes de Stanislavski, já se posiciona contra o uso de experiências particulares do ator para a construção de personagens.

Se fosse de outra forma, a condição do comediante [leia-se ator] seria a mais infeliz das condições; mas ele não é o personagem, ele o representa, e representa tão bem que tu o tomas como tal: a ilusão só existe para ti; enquanto ele, sabe muito bem que ele não o é. (DIDEROT, 2006, p. 27)

Para solucionar este problema, Cavalcanti propõe uma nova ferramenta à qual é relatada como inteligência emocional. Neste processo, a instrutora fornece ao ator relatos de situações correspondentes às da cena em questão. Estes relatos servirão de estímulo para a imaginação do ator, o qual deverá ser capaz de reproduzir as emoções buscadas pela cena. Comparamos esta nova proposição à prática da *observação* descrita por Diderot se, durante a observação, o ator está imerso em um ambiente análogo ao da história e tem à sua disposição exemplares correspondentes à sua personagem a partir dos quais pode coletar suas próprias impressões para a elaboração da sua interpretação, no processo da inteligência emocional o ator recebe essas impressões de outra pessoa, sem contato direto com o real. A partir do relato verbal o ator deve se preparar para a cena, aliando a *inteligência emocional* à imaginação, usando essas novas impressões como combustível para a criação.

De todas as técnicas identificadas, apenas uma é recorrente na rotina de todos os instrutores: o *subtexto* – termo inaugurado no teatro por Constantin Stanislavski. Nele temos que o trabalho do ator deve ser baseado na investigação dos propósitos de sua personagem – os quais são chamados por Stanislavski de *objetivos*. Esses *objetivos* são responsáveis por desenvolver a *linha direta de ação* que encaminha a personagem para a conquista de seu *superobjetivo*, que nada mais é do que a premissa do roteiro. Tal investigação é realizada a partir do trabalho de compreensão do universo da personagem e de suas motivações – as quais não estão explícitas no texto, porém implícitas. Cabe ao ator, junto ao preparador, coletar essas nuances a fim de conferir à sua atuação o tom desejado pelo autor e pelo diretor.

Outro aspecto também recorrente na fala dos instrutores abordados é a necessidade de *eliminar antigos hábitos* – tanto pessoais, como de outras personagens. Embora o conceito não figure no discurso de Rossella Terranova e apareça de maneira indireta no de Andrea Cavalcanti, os instrutores se mostram preocupados com a necessidade do ator estar aberto a novas experiências que possam se transfigurar em novas composições, afastando a possibilidade de mecanicismo da atuação ou de repetição de tipos. Sobre isso, o ator Bruno Gagliasso (PURE PEOPLE, 2015) afirma que o principal

auxílio de Sérgio Penna na construção de sua personagem em *Babilônia*¹⁰¹, novela na qual viveu um cafetão, foi a “despreparação do Edu”, seu personagem em *Dupla identidade*. Tal apontamento foi feito por Jerzy Grotowski, em *Em busca de um teatro pobre*¹⁰². Tanto para Grotowski, quanto para os instrutores, o desafio é criar possibilidades para que o ator possa romper essas barreiras e buscar novos caminhos para a construção de novos personagens:

Acreditamos que, para atingir esta individualidade, não é necessário o aprendizado de coisas novas, mas a eliminação de hábitos antigos. [...] Retiramos do ator aquilo que o prende, mas não lhe ensinamos como criar, pois é precisamente nesse “como” que as sementes da banalidade e dos clichês, que desafiam a criação, são plantadas. (GROTOWSKI, 1992, p. 103)

Aspecto importante para o trabalho do ator é o uso da memória. A categoria memória se subdivide em outras categorias que, embora estejam interligadas, possuem características muito peculiares. A mais explorada, e também a mais polêmica delas, é a *memória emotiva*¹⁰³. O conceito surgiu com Stanislavski, e pode ser melhor apreendido no capítulo a ele dedicado em *A preparação do ator*¹⁰⁴. Daí por diante, são inúmeras as teorias que fazem uso deste conceito e o adaptam a outros procedimentos derivados. Ainda que tenha surgido com Stanislavski, o conceito já era desenvolvido por Denis Diderot, porém numa linha oposta. Diderot defendia veementemente que o ator não deveria fazer uso de suas memória e sentimentos pessoais, sob pena de desempenhar uma má função por estar condicionado a um fator de veras subjetivo e subconsciente:

Se ele [o ator] é ele quando representa, como vai deixar de ser ele? Se ele quer cessar de ser ele, como vai perceber o ponto certo em que deve se colocar e se deter? O que confirma minha opinião é a desigualdade dos atores que representam com a alma. Não esperes da parte deles nenhuma unidade; seu desempenho é alternadamente forte e fraco; quente e frio; fraco e sublime. Vão falhar amanhã na passagem em eu hoje primaram. (DIDEROT, 2005, p. 23)

A *memória emotiva* aparece no discurso de Andrea Cavalcanti e Sérgio Penna, porém com grandes diferenças. Como pode ser visto no tópico a ela dedicado, Cavalcanti se mostra claramente contrária ao uso da *memória emotiva*. Ao invés disso, ela desenvolve

¹⁰¹ Novela escrita por Gilberto Braga e Ricardo Linhares, com 143 capítulos exibidos às 21h, entre 16 de março de 2015 a 28 de agosto de 2015, sob direção de Dennis Carvalho.

¹⁰² Civilização Brasileira, 1992.

¹⁰³ Os termos memória emotiva, memória emocional e memória afetiva são recorrentemente aplicados como sinônimos.

¹⁰⁴ Civilização Brasileira, 2002.

o conceito de *inteligência emotiva*, também já abordado por este trabalho. Já Penna explora abertamente o recurso da *memória afetiva* na preparação de seus atores. Mas, ao invés de trabalhar com emoções provenientes da vida pessoal do ator, Penna usa dos *workshops* para fazer com que os atores possam experimentar profundamente seus personagens a partir da imersão em seu cotidiano ficcional. Desta forma, o ator cria uma nova bagagem de *memória emocional*, criada exclusivamente para a sua personagem a partir da vivência do universo da personagem. Com isso, tem-se uma adaptação da técnica recorrente desenvolvida por Stanislavski.

A outra, a *memória sensorial*, foi desenvolvida por Lee Strasberg e atua como detonadora da *memória emocional*. Andrea Cavalcanti, Sérgio Penna e Rossela Terranova, assim como Strasberg, buscam dicas sensoriais que sejam capazes de provocar no ator a lembrança de um sentimento que o motive para a cena em questão. Penna, ao preparar a atriz Deborah Secco, relata que “trabalhar com a Deborah é muito fácil. O segredo é dar a ela uma Coca-Cola Zero gelada. Aí, não tem tempo ruim” (PESSOA, 2015). Um dos estímulos usados por Rossela Terranova para o acesso da *memória sensorial* é a música. Através da audição, ela busca despertar no ator a consciência corporal, com objetivo de estimular a apreensão do tempo ritmo necessário para elaboração de diferentes cenas e contextos.

Quando Diderot descreve sua posição em à fusão emocional entre ator e personagem, ele descreve como deveria ser o procedimento de um bom ator:

Ao passo que o comediante que representar com reflexão, com estudo da natureza humana, com imitação constante segundo algum modelo ideal, com imaginação, com memória¹⁰⁵, vai ser um, o mesmo em todas as representações, sempre igualmente perfeito: tudo foi medido, combinado, aprendido, ordenado em sua cabeça. (DIDEROT, 2005, p. 23)

Andrea Cavalcanti toma emprestada de Diderot a busca pelo *modelo ideal* de representação: “Eu busco muito referências. Eu busco referências de vida para acessar determinado tipo de emoção” (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a, p. 4). Parte do processo de construção do *modelo ideal* é a prática da *observação*. Nele, o ator entra em contato com “exemplares reais” similares à sua personagem a fim de coletar impressões físicas e comportamentais para elaborá-la. Andreia Horta, protagonista de *Liberdade*,

¹⁰⁵ Nota do autor: neste ponto, o que o autor se refere como memória é uma terceira categoria do termo, descrita como memória muscular, responsável pela repetição de gestos já aprendidos, tal como na execução de uma partitura.

*liberdade*¹⁰⁶, destaca a importância deste processo realizado por sua preparadora: “Foi muito importante. São atividades que eu não tenho na minha vida cotidiana. Nunca fiz esgrima e nunca tinha atirado em minha vida” (GOMES, 2016). Embora todos os preparadores abordados realizem *workshops* e laboratórios com o elenco, a prática da observação só é diretamente colocada por Sérgio Penna, o qual recorrentemente trabalha com seus atores em regime de imersão, transportando-os para o ambiente de origem da personagem, fazendo-os viver as novas rotinas em termos práticos. Um exemplo disso é o laboratório de imersão realizado por Penna com as atrizes Deborah Secco e Camila Queiroz, relatado à jornalista Daniela Pessoa:

Durante três dias, a dupla viveu como uma família em um apartamento no Leblon — minúsculo, para tornar a convivência intensa. Elas dormiram na mesma cama, dividiram o banheiro, cozinham e lavaram louça. No final, ela [Deborah] já estava até dando bronca na Camila, que deixava as coisas espalhadas e demorava muito no único toailete da casa. (PESSOA, 2015)

Na direção contrária, Chico Accioly busca em seu trabalho a *fusão completa entre personagem e ator* a partir de aspectos cognitivos, não realizando o procedimento de observação externa. O instrutor evidencia em seu discurso a necessidade de fazer o ator pensar como a personagem. O processo é uma das características essenciais do trabalho proposto por Stanislavski. Para o teórico russo, todo o processo de criação do ator deve ser pautado por questões interiores. O foco do processo recai sobre a fusão completa entre ator e personagem, através dos exercícios da psicotécnica que trabalham o sentimento de verdade, cujo objetivo principal é atingir o estado descrito como *eu sou*.

Através de sua natureza interior, [vocês] reagem ao que está se passando, e o fazem com a mesma verdade que existe na vida real. [...] Ao se atingir este ponto, toda a sua constituição física e espiritual exercerá normalmente as funções que lhe são próprias. (STANISLAVSKI, 2001, p. 86)

Sobre isso, completa Nacache (2012, p. 31): “para Stanislavski, a autenticidade e a naturalidade deviam ser acometidas de uma constante interrogação sobre as motivações psicológicas da personagem, com quem o ator se encontra numa relação de fusão”.

É neste sentido também, Accioly busca alcançar o conceito definido como *organicidade*:

¹⁰⁶ Novela de Mário Teixeira, baseada no argumento de Marcia Prates, exibida às 23h, a partir de 11 de abril de 2016, sob a direção de Vinicius Coimbra.

Tanto no teatro como na dança, o termo orgânico é usado como sinônimo de “vivo” ou “crível”. Quem o introduziu na língua do trabalho teatral do século XX foi Stanislavski. Para o reformador russo, *organichnost’* (organicidade) e *organicheskiy* (orgânico) eram qualidades essenciais nas ações de um ator, a premissa para que um espectador reagisse com um “eu acredito” em absoluto. (BARBA; SAVARESE, 2012, p. 206)

Desta forma, os conceitos de *organicidade*, *eu sou* e *verdade cênica* fundem-se numa mesma linha de objetivos compartilhados por atores e espectadores. Por essa razão, Accioly mostra-se preocupado em “tocar o coração” de quem os assiste, razão a qual elenca como uma das maiores responsabilidades da arte. Acolher uma história como crível e verdadeira (ainda que se considere a licença poética) não é papel apenas do artista. Há a necessidade de que o espectador tome a mesma postura diante daquilo que vê e assuma a história como um território de crena e passe a compartilhar dos sentimentos das personagens, numa relação de empatia à qual conduz a um processo catártico semelhante ao descrito desde a Antiguidade Clássica.

A questão da *escuta* proposta por Andrea Cavalcanti ganha uma nova dimensão a partir dos apontamentos de Meisner. Tem-se aqui a adaptação de uma técnica convencionalmente aplicada. Sanford Meisner estimulava a escuta de seus atores através da repetição contínua de uma determinada sentença da cena. A partir destes estímulos, o ator sentiria um novo impulso, o qual seria determinante para a alteração desta sentença para uma nova. Assim, o princípio da escuta desenvolvido por Meisner, conduz aos processos de *adaptação* e *comunhão* que sustentam o desenvolver da cena. Cavalcanti apodera-se deste conceito para estimular o intercâmbio sentimental entre seus atores durante a representação. Porém, sem trabalhar com o elemento de repetição, Andrea Cavalcanti usa do próprio *texto* como agente estimulante da escuta. Ela compreende que o sentido da escuta é essencial para a condução da cena ao afirmar que o ator não deve apenas agir, mas reagir ao que lhe é dado. E neste sentido, por mais bem feita que seja a preparação, o ator está vulnerável a improvisos e novas reações que possam surgir na cena efetiva. Isto não é visto como um efeito negativo se o ator estiver apto para receber as impressões do *partner* e conduzir a cena de maneira autônoma e real.

Este conceito de *escuta* está intimamente ligado aos de *adaptação* e *comunhão*. Tanto Chico Accioly quanto Andrea Cavalcanti se apoiam nestes conceitos para conduzir a interpretação do ator. Ao participarem de uma mesma cena, diferentes atores compartilham os mesmos objetivos. Desta forma, suas atuações se encaminham para um mesmo ponto. Não sendo a interpretação uma ciência exata, a maioria dos autores deste

campo irá destacar a impossibilidade de se repetir a mesma atuação diversas vezes. Estando, pois, sujeitos a modificações e improvisos que possam vir a surgir no decorrer da cena, segundo suas próprias emoções e atentos ao sentido da *escuta*, os atores desenvolvem um processo nomeado por Stanislavski como *adaptação*, no qual eles se encontram receptivos para absorver as alterações colocadas pelo *partner*. Se os atores, então, compartilham do estado de adaptação e conseguem, com sucesso, responder às colocações feitas uns aos outros de maneira lógica e na qual não haja alteração dos objetivos gerais da história, atinge-se o estado de *comunhão*. Na *comunhão*, os atores de uma mesma cena estão tão absorvidos pelas ações e pelo diálogo daquele momento, que são capazes de agir e reagir naturalmente àquela circunstância dada. Ainda que não sigam religiosamente o roteiro – sentenças, pausas, acentuações, etc. – os atores se encontram capazes de conduzir a cena com certa autonomia, de maneira a não alterar seu sentido original, mas que confira um tom mais realista a ela. Este processo, Accioly e Cavalcanti aplicam de maneira convencional, sem propor novas releituras.

A *adaptação* coloca os atores num estágio apto ao *improviso*. Durante muito tempo os improvisos não eram aceitos em teledramaturgia. Em entrevistas com atores, e até mesmo com diretores, ainda é comum o relato de que existam contribuições próprias de cada ator, mas que são discutidas previamente com o diretor ou até mesmo com o autor. Não se trata exatamente de um improviso, mas de uma livre criação sugerida pelo artista que, se acatada pela direção, passa a incorporar o universo da personagem. Porém, com a aproximação entre teledramaturgia e cinema no Brasil, a partir do intercâmbio de diretores, preparadores e atores, técnicas antes restritas a um só meio passam a permear o outro. É o caso do *improviso* – procedimento recorrente na condução de interpretações ultrarrealistas que enxergam neste mecanismo uma possibilidade concreta de se atingir melhores resultados na busca de uma atuação realista. Não coincidentemente, o processo de improviso é colocado por Chico Accioly e Sérgio Penna – ambos preparadores que iniciaram suas carreiras no cinema. Aliada à *recusa do texto*, a prática da improvisação, segundo, Accioly deixa o ator livre para raciocinar exclusivamente enquanto personagem. O preparador relata que costuma conduzir sessões de *improviso* que duram de quarenta minutos a uma hora, em média. . Sobre este tipo de abordagem, comenta o ator Jesuíta Barbosa em relação à preparação de *Justiça*¹⁰⁷:

¹⁰⁷ Minissérie escrita por Manuela Dias, prevista para o segundo semestre de 2016, sob direção de José Luiz Villamarim.

Temos preparado a obra com ensaios entre os atores, ministrados pelo Chico Accioly. Nesses encontros, conversamos sobre as possibilidades dos personagens, as incertezas, levantamos essas questões. Acontecem improvisos que duram bastante tempo. O método com improviso é muito bom para experimentação de voz, corpo, para o contato íntimo entre os atores do projeto. Pude ser recebido por Debora Bloch, que foi muito generosa no caminho do improviso. Estamos experimentando. Tenho certeza de que o Recife vai dar ao grupo a força que é necessária para contar essa história. (ALBERTIM, 2016).

Nesta mesma linha, conforme relata Rocha (2009, p. 7), Sérgio Penna estimula os atores a darem suas contribuições ao roteiro através de improvisos realizados durante o período de ensaios. Porém, este tipo de intervenção só é realizado por Penna segundo indicações do diretor do produto.

O processo de *improviso*, porém, não pode ser comparado com os *jogos de improvisação* – proposição feita por Rossela Terranova. Embora esses *jogos* sirvam para despertar no ator sua faculdade criativa e torná-lo apto para o *improviso* na execução de função, os *jogos teatrais*, originalmente criados por Viola Spolin, são desenvolvidos como aporte para a criação. Estes jogos são, na verdade, estímulos dados aos atores para preparar o intelecto, assim como os exercícios de aquecimento são utilizados para predispor o corpo para a atuação. Assim como Spolin, Terranova aplica os *jogos de improviso* na fase de preparação/ensaios, permitindo ao ator explorar diversas facetas de sua personagem e conhecer suas prováveis emoções e reações diante de circunstâncias meticulosamente dadas para testar objetivos que possam vir a surgir na trajetória da personagem. É impossível enumerar todos os jogos que podem ser propostos a um ator, uma vez que dependem do cruzamento de informações como: *circunstâncias dadas*, *objetivos* e perfil das personagens envolvidas – o que geraria infinitas possibilidades de jogo. Ainda que não seja possível afirmar que os jogos utilizados por Terranova sejam os mesmos publicados e aplicados por Spolin, ambos são compostos a partir da mesma lógica, sendo o processo de Terranova uma replicação da proposta original de Viola Spolin.

Os conceitos recentemente descritos – *escuta*, *adaptação*, *comunhão* e *improviso* – predispoem o ator ao trabalho com a *imaginação*. Embora apareça no discurso de duas preparadoras, o conceito é abordado de maneiras distintas. A *imaginação* é um dos conceitos trazidos por Stanislavski em seus estudos. Segundo o autor russo, a *imaginação* deve ser estimulada a partir das circunstâncias que cercam o ator e deve ser capaz de responder a questionamentos essenciais como “quando”, “como”, “onde” e “porquê” (2002, p.103). Rossela Terranova trabalha numa linha muito próxima à de Stanislavski,

levando o ator a modificar as coisas que o cercam – como no exemplo da esteira, por ela colocado. Já Andrea Cavalcanti a imaginação aliada à *memória sensorial*, realizando uma nova combinação de técnicas. Mais do que trabalhar com os elementos que compõem a cena para o ator – como figurino, adereços e cenário – Cavalcanti usa de fatores sensoriais como estímulo das faculdades criativas do ator, conduzindo-o à imaginação. Desta forma, ele não só adapta o processo de imaginação, como também o de estímulo sensorial. Como já colocado, os estímulos sensoriais eram utilizados por Lee Strasberg para despertar a memória do ator. Cavalcanti, por sua vez, utiliza desse procedimento não para fazer o ator reviver uma emoção, mas para conduzi-lo a novas experimentações e sensações criadas a partir de sua imaginação.

Além de questões de cunho psicológico, também foram coletados apontamentos que dizem respeito à preparação física dos atores. Uma delas, o *aquecimento*, foi citada duas vezes nos relatos analisados: a primeira delas por Chico Accioly e a segunda por Sérgio Penna. Técnicas de aquecimento físico são comuns em grande parte da literatura especializada e apresentam inúmeros procedimentos. Embora possam apresentar diferentes exercícios e objetivos (sobretudo no que diz respeito à região do corpo abordada), nenhum deles é relevantemente distinto para criar uma nova categoria. Accioly diz que sempre inicia seus ensaios com uma sessão de *aquecimento*; destaca, ainda, que diversas vezes solicita a algum de seus atores que conduza o processo. O instrutor também relata que costuma utilizar recursos sonoros – a saber, música – mas não especifica se os utiliza como propulsores do exercício ou apenas para ambientação. Penna, por sua vez, relata sessões de *aquecimento* envolvendo movimentos e técnicas de respiração, em procedimentos similares aos desenvolvidos por Jérzi Grotowski. Pra ele, exercícios desta natureza são essenciais para despertar no ator a intensidade requisitada pela cena.

Técnicas de *respiração* constituem outro item observado no material coletado. Além de Sérgio Penna, Rossela Terranova é adepta deste tipo de procedimento. Penna vê neste tipo de exercício um dos principais estimulantes para a atividade criadora do ator. Ele relata que os exercícios de respiração ajudam a fixar o senso rítmico do ator além de trazer à tona os estados emocionais aos quais a personagem está sujeita (ROCHA, 2009, p.7). Terranova procede de forma muito semelhante, aplicando os exercícios de respiração como estimulantes, a partir dos quais se alcançarão as emoções almejadas.

Grotowski, em seus estudos, descreve diversos procedimentos de *aquecimento corporal* para o ator. Com isto, um de seus objetivos é chegar à *exaustão física* – o que,

para ele, conduz o ator a um processo de iluminação capaz de despertar a inspiração, atuando como motivador da criação: “Muitas vezes, tem-se de estar totalmente exausto para quebrar a resistência da mente e começar a representar com autenticidade” (GORTOWSKI, 1990, p. 197). Nessa mesma linha, Andrea Cavalcanti replica a técnica de Grotowski ao realizar aquecimentos intensos para que o ator, com o corpo cansado, consiga atingir um estado bruto de criação. Seu objetivo é que o ator deixe de racionar de maneira puramente lógica e que permita vir à tona seu estado emocional, atuando de maneira legítima e visceral.

Também é Rossela Terranova quem traz o conceito de *consciência corporal*. Este conceito já figura entre os tantos trazidos por Stanislavski. Embora não haja em sua trilogia um capítulo dedicado a este termo específico, ao observar com atenção toda sua composição, é possível relatar diversas práticas que denotam o sentido da consciência corporal – desde o primeiro até o último volume de sua obra. São exercícios que tratam sobre a *descontração dos músculos* (2002, p. 129), *tornar expressivo o corpo* (2004a, p. 67), *plasticidade do movimento* (*ibid.*, p. 83), *contenção e controle* (*ibid.*, p. 111), *tempo-ritmo no movimento* (*ibid.*, p. 249), *o período da encarnação física* (2004b, p. 107), *a criação da vida física de um papel* (*ibid.*, p. 161), entre outros. Neste sentido, Rossela Terranova coloca que o corpo pleno é a matéria-prima para a criação do ator e que a consciência corporal auxilia os atores a descobrirem a verdade de cada movimento. “O primeiro passo para acertar as contas com o seu corpo [...]. Em seguida ela orienta que para que se crie uma consciência do momento, do corpo pleno, sem dor. E depois, que se busque o prazer” (JEDYN, 2005). O relato de Arthur Aguiar chancela a prática ao recordar de sua atuação em *Malhação*. O ator submeteu-se a aulas de luta, com a supervisão de Terranova, a fim de conhecer os movimentos exatos e saber como executá-los: “não quero dublê, fingir que estou fazendo. Por isso estou lutando desde dezembro” (JÚNIOR, 2014).

Outro ponto deveras relevante para a criação física do papel e que promove o encontro entre ator e personagem de maneira concreta é a *caracterização*. Este aspecto, Stanislavski vê de duas formas distintas: a primeira diz respeito aos traços físicos e à composição corporal do ator em relação à personagem; a segunda delas, que aqui será tratada, engloba a indumentária que caracteriza materialmente a personagem. Para Stanislavski (2004a, p. 27), “a caracterização externa explica e ilustra e, assim, transmite aos espectadores o traçado interior do seu papel”. O instrutor Sérgio Penna alia a imersão em *workshops* com a caracterização física de uma personagem. Para ele, as influências da

vida física de um papel são capazes de ampliar o universo ficcional e permitem ao ator encontrar nuances que estimulem a criação. No caso relatado à IG (2012) por Cláudia Abreu, atriz de *Cheias de Charme*, novela na qual fazia o papel da cantora Chayene, a *caracterização* peculiar e marcante da personagem possibilitava à atriz uma concepção ainda mais profunda que, ao passo em que trazia novas opções, tornava o desafio ainda maior e demandava cautela. Enquanto Penna replica as observações de Stanislavski, Andrea Cavalcanti propõe uma nova adaptação deste processo. A instrutora não se fixa à *caracterização* como elemento isolado para estímulo do ator. A partir da *caracterização*, somam-se diversos outros fatores que influem diretamente na performance do ator. Elementos do cenário, locações, marcações dos movimentos e as orientações da direção não apenas estimulam a criação do ator, como afloram a habilidade da *adaptação*, tornando-o mais susceptível à *comunhão*. – que, como vimos, são aspectos cruciais para uma representação satisfatória. Em parceria com Cavalcanti, a atriz Nathalia Dill relata sobre a influência da caracterização na construção da personagem: “Os ricos usavam roupas extremamente sufocantes no calor dos trópicos. Não existia saneamento básico e todo mundo era meio sujo mesmo. Essa visão crua está nas cenas. Já saí do estúdio com os dentes amarelados e sujos, sem perceber” (GOMES, 2016).

Ainda nesta linha de aspectos concretos, o uso de *objetos correlativos* é prática comum, originalmente descrita por Lee Strasberg. Enquanto Andrea Cavalcanti se apega aos objetos de cena como detonadores da interpretação, Chico Accioly trabalha de maneira similar em seus ensaios. Para Strasberg, o *objeto correlativo* é aquele que pertence à esfera privada da vida do ator, que traga em si uma carga emocional e um valor afetivo muito fortes, e que, ao mesmo tempo, seja capaz de despertar sensações análogas às da personagem. “o ator, portanto, usa o ‘*objeto correlativo*’, de suas próprias experiências para encontrar um meio de demonstrar a emoção que seu personagem necessita expressar no palco” (STRASBERG, 1990, p. 152). Accioly, por sua vez, ao adaptar esta técnica, solicita aos seus atores que tragam objetos particulares que sejam capazes de despertar os sentimentos buscados para a personagem. A prática, que lhe foi ensinada pela atriz Myriam Muniz de Melo, sugere que com os objetos seja montado um “altar” a ser usado durante o ensaio:

Cada um traz uma coisa, qualquer coisa. [...] Nós montamos e desmontamos esse altar no processo do ensaio. Nós usamos esses objetos como objetos de

cena. Então eu acho que, como na física quântica, essa troca de energia é muito potente. (ACCIOLY *apud* TAERO, 2015b, p. 4)

Sobre isso, destaca o ator Cauã Reymond, em trabalho conjunto com Accioly:

Quando a gente começou a ensaiar, eu estava em um momento supercético, bem ateu. Sou católico, fui batizado. Mas o começo do trabalho com o personagem, dos ensaios com o Chico Accioly, que foi o nosso preparador, foi muito bonito porque surgiu uma conexão com minha espiritualidade. (G1, 2016)

Todos estes aspectos já apresentados confluem no objetivo de conferir maior veracidade à dramaturgia. Em termos técnicos, para o ator, é o que se conhece como *sentimento de verdade*. A *verdade*, assim posta por Constantin Stanislavski, “é tudo aquilo em que podemos crer com sinceridade, tanto em nós mesmos como em nossos colegas. Não se pode separar a verdade da crença, nem a crença da verdade” (2002, p. 169). A busca pela *verdade* é uma das chaves de todo o processo de Andreia Cavalcanti com seus atores. Assim como era para o diretor russo, *crença* e *sentimento de verdade* são indissociáveis para Cavalcanti. Segundo a instrutora, é a partir da crença na história – seja qual for sua natureza – que o artista atingirá a verdade de sua representação. E para isso, utiliza-se de diversos processos que aproximem o ator da personagem: seja o *roteiro*, a *escuta* ou a adaptação da *memória emotiva*. Ainda em suas palavras, a *verdade* é fator essencial na condução de uma ficção, pois só assim será possível tocar o público e provocar a *catarse* e garantir a verossimilhança (CAVALCANTI *apud* TAERO, 2015a, p. 10). Aqui, seu pensamento vai ao encontro ao de Stanislavski no momento em que o autor coloca que “na vida comum, a *verdade* é aquilo que existe realmente, aquilo que uma pessoa realmente sabe. Ao passo que, em cena, ela consiste em algo que não tem existência de fato, mas poderia acontecer” (2002, p. 168).

Por fim, é na linha ligada à *memória emocional* que Sérgio Penna traz sua maior contribuição. A experiência de Penna no cinema encontra eco no audiovisual e o faz debruçar sobre a questão da fragmentação de uma cena. Penna sustenta que o “o ator deve saber representar trechos afastados, separados por qualquer espaço de tempo, cabendo a conexão dos mesmos somente ao diretor” (ROCHA, 2009, p. 4). Esta preocupação já estava presente nos relatos de Pudovkin ao escrever seu livro “O ator no cinema”:

A inevitável interrupção da representação constitui uma dificuldade para o ator, que deve manter a unidade da imagem. Trabalha ele a intervalos;

durante tais intervalos, entre uma entrada e outra, entre uma e outra filmagem, ele continua a viver na realidade como indivíduo – sem representar. [...] Esse péssimo modo de considerar os atores está incrivelmente difundido no cinema. Será finalmente necessário considerar a descontinuidade do trabalho do ator como um obstáculo que é preciso superar. (PUDOVKIN, 1956, p. 27)

Para sanar essa dificuldade, Sérgio Penna propõe a construção de um *gráfico de emoções* que represente a “progressão dos sentimentos e seus recuos” (ROCHA, 2009, p. 5). Neste mesmo relato, Penna coloca, ainda, que por mais que as cenas sejam fragmentadas, a preparação deve priorizar o trabalho contínuo, efetuando a cena em ordem cronológica. E por esta razão, a etapa da preparação é tão importante. Este gráfico, apesar de ter forma diferente, possui o mesmo conteúdo da partitura precocemente almejada por Diderot, criada por Stanislavski e já adaptada por Burnier. Tal comparação é possível se tomada em consideração o relato do site do longa “Bicho de sete cabeças”:

Na elaboração da personagem Neto, que sai de seu cotidiano adolescente e se vê inserido em uma tragédia do acaso, registrou-se todos os detalhes de emoção num gráfico, numa partitura que guiasse o ator em meio ao drama familiar e em sua insólita viagem ao mundo dos manicômios, relacionando-os a cada postura e ação. (BICHO DE SETE CABEÇAS, S.D.)

Ainda em relação a tal abordagem, o próprio instrutor faz um relato sobre o processo de preparação de Grazi Massafera em *Amores roubados*:

Esse trabalho foi determinante: as posturas corporais, os olhares, as características de comportamento, as alterações de ritmo. Ela foi compondo uma partitura de ações de um usuário de drogas. [...] Também fizemos escolhas de onde e em quais momentos, dentro da curva dramática, seriam utilizadas as reações físicas e emocionais, observando a progressão do vício na trajetória da personagem. (VITÓRIA, 2015)

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Logo nos primeiros anos da televisão no Brasil, a telenovela se estabeleceu como principal produto de ficção televisiva seriada. Após percorrer um longo caminho histórico, o formato ganhou características peculiares no país e garantiu seu lugar na rotina dos telespectadores. Com a audiência garantida, a classe artística viu na ficção televisiva um meio estável de empregabilidade com qualidade técnica assegurada. Num primeiro momento, a maioria dos profissionais migrou do teatro e do rádio para a televisão, adaptando fórmulas já convencionadas. Aos poucos, a ficção televisiva, sobretudo a novela, estabeleceu uma linguagem própria, definiu seu público e contribuiu para uma forte esquematização vertical da grade televisiva no Brasil.

No que diz respeito ao conteúdo ficcional da televisão, a novela continua sendo o produto mais assistido pelos brasileiros. Em 2015, dos dez programas mais assistidos, sete eram telenovelas, destacando-se ainda nas seis primeiras colocações. Do público espectador, a maior parte continua sendo composto: i) por mulheres; ii) pela classe C, iii) por pessoas com mais de 35 anos. Tal fato denota a predisposição à curta serialização com preferência das gerações mais jovens, o que já faz crescer a oferta de produtos de menor duração – o que pôde ser observado desde 2014. Outra tendência que se destaca é a convergência de mídias, tendo a audiência da TV migrado para outros dispositivos conectados à internet, alimentando a produção em canais com conteúdos exclusivos.

Ainda sobre os dez produtos mais assistidos em 2015, todos eles foram produzidos e exibidos pela TV Globo, em horário nobre ou noturno. A emissora firmou-se como maior produtora de telenovelas do país ainda nos primeiros anos de sua fundação. A estabilização da TV Globo proporcionou o aprimoramento dos produtos de ficção seriada, o que lhe garantiu, inclusive, um grande mercado de exportação. A emissora também lança mão de uma nova modelagem de *star system*, apoiando-se na formação e manutenção de um *casting* próprio. Como exemplo, citamos o caso de *Malhação* que vem sido apontada como um grande laboratório e vitrine para novos talentos. Porém, ao contrário do *star system* original de *Hollywood*, os atores não possuem *coaches* que os acompanham em toda carreira na emissora. Os instrutores trabalham com os atores de uma determinada telenovela e não com núcleos de artistas predeterminados independentemente da produção na qual se encontram.

No que tange aos modelos teatrais tomados como base para a comparação principal deste estudo, elencamos as técnicas desenvolvidas por Denis Diderot, Constantin Stanislavski, Lee Strasberg, Sanford Meisner, Viola Spolin e Jerzi Grotowski. Delas extraímos os conceitos fundamentais que ajudaram na compreensão dos discursos dos instrutores de dramaturgia abordados nas entrevistas.

Quanto à mediação tecnológica, encontramos nos apontamentos de Walter Benjamin e Vsevolod Pudovkin densos argumentos que tendenciam à comprovação da hipótese levantada. Ambos os autores destacam a influência do campo teatral na ficção audiovisual, bem como alertam para necessidade de uma adaptação no processo de condução dos atores nestes meios.

Na sequência, tivemos contato direto com o relato de quatro instrutores de dramaturgia da TV Globo: Chico Accioly, Andrea Cavalcanti, Sérgio Penna e Rossela Terranova. Ponto comum a todos eles é a recorrente mesclagem de técnicas usadas em cada processo mediante as necessidades do produto a ser construído, das orientações dos diretores responsáveis pelos projetos ou das dificuldades colocadas pelos atores; nenhum deles se prende a um método exclusivo.

Embora Chico Accioly afirme não trabalhar com métodos, foi possível identificar em sua fala procedimentos oriundos de outros profissionais. A partir do material coletado, extraímos dez conceitos recorrentes em seus processos de preparação de atores. A abordagem do instrutor tende à *organicidade* da atuação, buscando incutir no ator a *fusão com a personagem*, cujo principal fator na criação do papel é o estímulo a *improvisos*.

Andrea Cavalcanti, por sua vez, deixa claro em seu discurso a abordagem de métodos consagrados para a preparação de seus atores. Durante sua abordagem, foram identificadas 12 técnicas preliminares. Para a instrutora, é primordial que o ator aja com *inteligência emocional*, baseando-se na *observação* e na construção de *modelos* que sejam capazes de subsidiar sua atuação de maneira *verdadeira*.

No material analisado de Sérgio Penna, também encontramos indícios do uso de 12 técnicas. Destaca-se em seu trabalho a abordagem das emoções. O preparado utiliza-se, sobretudo, do aprofundamento da vivência da personagem através de laboratórios de imersão. O uso da memória emotiva é ponto fundamental na condução destes trabalhos. A fim de garantir melhores resultados, Penna constrói com o ator o que chama de *gráfico de emoções* cujo conteúdo é uma representação visual das diversas nuances emocionais pelas quais passa a personagem.

Por fim, a partir da análise do discurso de Rossela Terranova, identificamos sete princípios da tradicional preparação de atores. A ênfase do trabalho da instrutora recai sobre a preparação física do ator como estimulante da criação interna, garantindo-lhe uma abordagem diferencial. Rossela faz uso de jogos de improviso e dinâmicas corporais que estimulem a criação interna do ator a partir do seu trabalho exterior.

Muitas das colocações dos instrutores foram ilustradas com o discurso de atores que mostravam seu ponto de vista sobre a preparação. Tal procedimento atesta a importância do processo dentro da construção audiovisual contemporânea. A prática, iniciada na Rede Globo em 1999, é recorrente em todas as produções de teledramaturgia da emissora e hoje vista como indispensável.

Ao traçar um panorama geral, pudemos destacar o emprego de 28 técnicas. Destas, 23 são oriundas do teatro, uma dos estudos de cinema e quatro se tratam de novas proposições. Entre as 23 encontradas na literatura teatral, dez são de Stanislavski, quatro de Strasberg, quatro de Grotowski, três de Diderot, uma de Meisner e uma de Spolin:

Tabela 7- Mapeamento das técnicas de preparação

Técnicas mapeadas					
Stanislavski	Strasberg	Grotowski	Diderot	Meisner	Spolin
Adaptação	Canto e dança	Aquecimento	Modelo ideal	Escuta	Jogos de improviso
Caracterização	Improviso	Eliminação de hábitos antigos	Observação		
Comunhão	Memória sensorial	Exaustão	Uso do texto		
Consciência corporal	Objeto correlativo	Respiração			
Fusão com a personagem					
Imaginação					
Memória emocional					
Organicidade					
Sentimento de verdade					
Subtexto					

Fonte: o autor.

A partir disso, atesta-se a hipótese inicialmente considerada. Os instrutores de dramaturgia da TV Globo utilizam-se deliberadamente dos métodos de preparação de atores concebidos em primeira estância para o teatro. Por se tratarem de processos fundamentais de criação, tais técnicas podem ser inseridas diretamente no campo

audiovisual sem necessidade de adaptação prévia. Por esta razão, muitas delas são integralmente replicadas ao novo contexto. Ao mesmo tempo, observou-se que todos os instrutores, em algum momento, também realizam adaptações dos procedimentos destacados, em virtude do produto ao qual são aplicados ou das necessidades trazidas pelos atores.

Quatro das técnicas identificadas dizem respeito a novas contribuições, cada uma delas realizada por um dos preparadores abordados: i) a *recusa do texto* na etapa da preparação, embora não seja um artifício exclusivamente utilizado por Chico Accioly, tampouco tenha sido criado por ele, não encontra registro na literatura tradicional – seja do teatro ou do audiovisual; ii) a *inteligência emocional* é um novo fator, trazido por Andrea Cavalcanti, cujo objetivo é fazer com que o ator adapte seu material emocional às *circunstâncias dadas*. A nova proposta faz confluir princípios de *observação*, *memória emotiva* e *modelo ideal*; iii) Sérgio Penna, por sua vez, inaugura o que chama de *gráfico de emoções*. Embora possam ser traçadas correlações com a *partitura* idealizada por Diderot e efetivada por Stanislavski, a representação imagética das transições emocionais de um papel é uma inovação creditada ao preparador brasileiro; iv) por fim, Rossela Terranova trabalha com o conceito de *impulso* de maneira própria. Embora o *impulso* já esteja presente no Sistema Stanislavski, ao abordá-lo de maneira inversa do autor russo, Terranova dá origem a um novo processo, também sem precedentes na literatura analisada.

No que tange diretamente à mediação tecnológica, os questionamentos acerca da fragmentação da performance, levantados por Sérgio Penna, encontram eco nos apontamentos de Pudovkin. O teórico russo já destacava ser a fragmentação um complicador para a representação e para a montagem cinematográfica. Para Penna, o ator de cinema e televisão deve estar apto a representar trechos isolados, independentemente de sua cronologia. A fim de sanar essa dificuldade, o preparador brasileiro desenvolveu o gráfico das emoções, cujo objetivo é fornecer ao ator indícios visuais da continuidade emocional do papel. Desta forma, o início e o final das diversas sequências de atuação teriam melhor encaixe entre si no momento da edição.

Em termos gerais, observamos que os instrutores de dramaturgia da Rede Globo utilizam, para telenovelas, o padrão comum à preparação de atores. Todos os profissionais abordados criam métodos híbridos compostos por técnicas selecionadas a partir dos objetivos do produto, das indicações do diretor e, sobretudo, das necessidades dos atores. Como pressuposto, as tais técnicas originam-se nos métodos tradicionais do teatro, ou

derivam deles. Mesmo as contribuições tomadas como inéditas possuem ligações indiretas com o material tomado como modelo para a comparação.

REFERÊNCIAS

Livros

ADLER, Stella. **Técnica da representação teatral**. Tradução. Marcelo Mello. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2015.

ALENCAR, Marcelo. **A Hollywood brasileira**. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2002.

ALSCHITZ, Jurij. **Teatro sem diretor**: um grande diretor-pedagogo explica suas ideias sobre o teatro. Tradução. Graziella Schettino valente. Belo Horizonte: CPMT, 2012.

BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. **A arte secreta do ator**: um dicionário de antropologia teatral. Tradução. Patrícia Furtado de Mendonça. São Paulo: É Realizações, 2012.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica**. Tradução. Carlos Nelson Coutinho. S.D. p. 217-254.

BERNARDET, Jean-Claude. **Cinema brasileiro**: proposta para uma história. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

BERNARDO, André; LOPES, Cintia. **A seguir, cenas do próximo capítulo**: as histórias que ninguém contou dos 10 maiores autores de telenovela do Brasil. São Paulo: Panda Books, 2009.

BOLESZAVSKI, Richard. **A arte do ator**: as seis primeiras lições. Tradução. Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BORDWELL, David. Defendendo e definindo a sétima arte: a versão padrão da história estilística. In: **Sobre a história do estilo cinematográfico**. Campinas: Unicamp, 20013.

BOURDIEU, Pierre. **Sobre a televisão**. Tradução. Maria Lúcia Machado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

BRECHT, Bertolt. **Estudos sobre teatro**. Tradução. Fiana Pais Brandão. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

BURNIER, Luís Otávio. **A arte de ator**: da técnica à representação. 2. ed. Campinas: Unicamp, 2013.

CERVO, Amado Luiz/ BERVIAN, Pedro Alcino. **Metodologia científica**. 5. ed. São Paulo: Prentice Hall do Brasil, 2002.

CHEKHOV, Michael. **Para o ator**. Tradução. Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

COHN, Gabriel (Org.). **Weber**: sociologia. 7. ed. São Paulo: Ática, 2003.

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

ECO, Umberto. A inovação no seriado. In: **Sobre os espelhos e outros ensaios**. Tradução. Beatriz Borges. 3. Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. P. 120-139.

_____. **Como se faz uma tese**. Tradução. Gilson Cesar Cardoso de Souza. 20. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. **Obra aberta**. Tradução. Giovanni Cutolo. 8. ed. São Paulo: Perspectiva, 1991.

EINES, Jorge. **Hacer actuar: Stanislavski contra Strasberg**. 4 ed. Barcelona: Gedisa, 2007.

GERBASE, Carlos. **Cinema: direção de atores**. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 2007.

GIL, Antonio Carlos. **Como elaborar projetos de pesquisa**. 3.ed. São Paulo: Atlas, 1996.

GROTOWSKI, Jerzy. **Em busca de um teatro pobre**. Tradução. Aldomar Conrado. 4. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992.

GUINSBURG, Jacob. **Stanislávski, Meierhold & cia**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GUSKIN, Harold. **Como parar de atuar**. Tradução. Denise Weinberg; Eduardo Muniz. São Paulo: Perspectiva, 2014.

HABERMAS, Jürgen. **Mudança estrutural da esfera pública**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1984.

HAMBURGER, Esther. **O Brasil antenado: a sociedade da novela**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

HETHMON, Robert H. **El método del Actors Studio**. Tradução. Charo Álvarez e Ana María Gutiérrez Cabello. 12 ed. Caracas: Fundamentos, 2009.

JENKINS, Henry. **Cultura da convergência**. Trad. Susana Alexandria. São Paulo: Aleph, 2015.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de (Org.). **Telenovela: internacionalização e interculturalidade**. São Paulo, Loyola: 2004.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de; GÓMEZ, Guillermo Orozco (Coord.). **Relações de gênero na ficção televisiva: anuário Obitel 2015**. Porto Alegre: Sulina, 2015.

MACHADO, Arlindo. **A televisão levada a sério**. 4. ed. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.

MAIOR, Marcel Souto. **Almanaque da TV Globo**. Rio de Janeiro: Globo, 2006.

- MAMET, David. **Sobre direção de cinema**. Tradução. Paulo Reis. 3. ed. Rio de Janeiro; Civilização Brasileira, 2011.
- MATTELART, Armand; MATTELART, Michèle. **O carnaval das imagens: a ficção na TV**. Tradução. Suzana Calazans. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- MEISNER, Sanford; LONGWELL, Dennis. **Sanford Meisner on acting**. Nova Iorque: Vintage Books, 1987.
- MEYERHOLD, Vsévolod E. **Do teatro**. Tradução. Diego Moschkovich. São Paulo: Iluminuras, 2012.
- MORIN, Edgar. **Cultura de massas no século XX: neurose**. Tradução. Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- NACACHE, Jacqueline. **O ator de cinema**. 2. ed. Lisboa: Texto & Grafia, 2012.
- ORTIZ, Renato; BORELLI, Silvia Helena Simões; RAMOS, José Mário Ortiz. **Telenovela: história e produção**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- PALLOTTINI, Renata. **Dramaturgia de televisão**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- PAULA, Nikita. **Vão cego do ator no cinema brasileiro: experiências e in experiências especializadas**. Belo Horizonte: Annablume/FUMEC, 2001.
- PEIXOTO, Fernando. **Teatro em questão**. São Paulo: Hucitec, 1989.
- PERALES, Francisco. **El método Brando**. Madrid: T&B Editores, 2009.
- PEREIRA, Armando da Costa. **Manual do artista: televisão, teatro, cinema**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1980.
- PROJETO MEMÓRIA GLOBO. **Guia ilustrado TV Globo: novelas e minisséries**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2010.
- PUDOVKIN, Vsevolod Illarionovich. **O ator no cinema**. Tradução. Wilma Lucchesi. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1956.
- RAMOS, José Mario Ortiz. **Cinema, televisão e publicidade: cultura popular de massa no Brasil nos anos 1970-1980**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- ROSENFELD, Anatol. **Brecht e o teatro épico**. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ROUBINE, Jean-Jacques. **A arte do ator**. Tradução. Yan Michalski. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2011.
- RÜDIGER, Francisco. A Escola de Frankfurt. In: HOHLFELDT, Antonio; MARTINO, Luiz C.; FRANÇA, Vera Veiga. **Teorias da comunicação: conceitos, escolas e tendências**. 8. ed. Petrópolis; Vozes, 2008.

SADEK, José Roberto. **Telenovela: um olhar de cinema**. São Paulo: Summus, 2008.

SOUZA, Maria Carmem Jacob de. **Telenovela e representação cultural: Benedito Ruy Barbosa e a representação do popular na telenovela Renascer**. Rio de Janeiro: E-Papers, 2004.

SPOLIN, Viola. Improvisação para o teatro. Tradução. Ingrid Dormien Koudela. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

_____. **Jogos teatrais: o fichário de Viola Spolin**. Tradução. Ingrid Dormien Koudela. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2012.

STANISLAVSKI, Constantin. **A construção da personagem**. Tradução. Pontes de P. Lima. 12 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **A criação do papel**. Tradução. Pontes de P. Lima. 10 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.

_____. **A preparação do ator**. Tradução. Pontes de P. Lima. 18 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

_____. **Manual do ator**. Tradução. Álvaro Cabral. 2 ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

STRASBERG, Lee. **Um sonho de paixão: o desenvolvimento do Método**. Tradução. Anna Zelma Campos. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1990.

WEBER, Max. **Metodologia das Ciências Sociais: parte I**. Tradução. Augustin Wernet. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

_____. **Metodologia das Ciências Sociais: parte II**. Tradução. Augustin Wernet. 2. ed. São Paulo: Cortez, 1992.

WESTON, Judith. **Directing actors: creating memorable performances for film and television**. Studio City; Michael Wiese Productions, 1996.

Artigos, monografias e dissertações

ALENCAR, Mauro; FERNANDES, Julio César. “Malhação”: há vinte anos, um celeiro de novos talentos. **Anais do XXXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Rio de Janeiro, set. 2015. Disponível em: < <http://portalintercom.org.br/anais/nacional2015/>>. Acesso em: 20. set. 2015.

CAMPOS, Maria Teresa Cardoso de. Telenovela e indústria cultural. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, v. XXV, n. 1, p. 134-144, jun. 2002. Disponível em: <<http://>

200.144.189.84/revistas/index.php/revistaintercom/article/viewFile/446/415>. Acesso em: 29 mar. 2015.

CARBONELLI, Ricardo Rui. **A questão do ator na estética de Diderot**. Campinas: UNICAMP, 2009. Dissertação de mestrado. Disponível em: <<http://libdigi.unicamp.br/document/?code=000468121>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

CARNEIRO, Leonel Martins. A atenção em A preparação do ator de Stanislavski. **Revista Sala Preta**, v. 2, 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57492/60507>>. Acesso em 29 mar. 2015.

FARIA, Maria Cristina Brandão. Seis décadas de teleteatro: do teatro “ao vivo” ao experimental contemporâneo. **Celacom**, 2010. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202010/arquivos/Trabalhos/16-Seis%20D%C3%A9cadas%20de%20Teleteatro_MariaCristinaBrand%C3%A3o.pdf>. Acesso em: 27 out. 2015.

_____. Teatro e televisão. **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte, set. 2003. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/nacionais/2003/www/pdf/2003_NP14_faria.pdf>. Acesso em: 29. mar. 2015.

FERRACINI, Renato. **Os pais-mestres do ator criador**. *Revista Lume*. 2006. Disponível em: <http://www.primeirosinal.com.br/files/publication/12/90_210.pdf>. Acesso em: 27 abr. 2010.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Ficção televisiva e identidade cultural da nação. **Revista Alceu**, Rio de Janeiro, Pontifícia Universidade Católica, v. 10, n.20, p. 5 a 15, jun. 2010. Disponível em: <<http://revistaalceu.com.puc-rio.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?sid=32>>. Acesso em: 02 mai. 2015.

_____. Telenovela brasileira: uma narrativa sobre a nação. **Comunicação & Educação**, São Paulo, n. 26, p. 17 a 34, abr. 2003.

MELO, Wellington Dias de. **Televisão, atuação e inovação**: as transformações de trabalho de artistas da televisão brasileira. Dissertação de Mestrado. São Caetano do Sul: Universidade Municipal de São Caetano do Sul. 2014. 85 p.

MONTEIRO, J. Cauby S. & CARDOSO, Adalberto Trindade. **Weber e o Individualismo Metodológico**. Anais do 3o Encontro Nacional da ABPC – Associação Brasileira de Ciência Política. Niterói – RJ, Julho de 2002.

OLIVEIRA, Carla Montefusco de. **Método e sociologia em Weber**: alguns conceitos fundamentais. Natal, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, n. 03, 2008.

OROFINO, Isabel. Em primeiro plano e na tela pequena: uma reflexão sobre o trabalho do ator no vídeo. **II Jornada Latino-Americana de Estudos Teatrais**, Florianópolis, 2009.

_____. O trabalho do ator no contexto das minisséries brasileiras. **Revista Urdimento**, n. 13, p. 59-69, set. 2009. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2009/urdimento_13.pdf>. Acesso em 29 mar. 2015.

RIBEIRO, Rondinele Aparecido. A configuração da telenovela no Brasil: a superação do modelo melodramático. **Revista Linguagens**, Blumenau, v. 9, n. 2, p. 177-189, ago. 2015. Disponível em: <<http://proxy.furb.br/ojs/index.php/linguagens/article/view/4547>>. Acesso em: 08 ago. 2015.

RIBEIRO, Walmeri Kellen. **À procura da essência do ator**: um estudo sobre a preparação do ator para a cena cinematográfica. Dissertação de Mestrado. Instituto de Artes da UNICAMP, 2005. 93 p. Disponível em: <<http://ideiadoator.sites.uol.com.br/atorcriador1.pdf>>. Acesso em: 01 mai. 2010.

ROCHA, Maria Mourão Carneiro. **A preparação de elenco no cinema brasileiro**. 2009. 30fs. (Artigo) – Instituto de Educação Continuada da PUC-MG, 2009. Disponível em: <http://scholar.googleusercontent.com/scholar?q=cache:0VQ0KUpuClkJ:scholar.google.com/+prepara%C3%A7%C3%A3o+de+atores&hl=pt-R&as_sdt=0,5&as_vis=1>. Acesso em: 29 mar. 2015.

VASCONCELOS, Adriana Santos de. **A relação de troca artístico-criativa entre preparador de atores, ator e diretor em Bicho de sete cabeças (2000) de Laís Bodanzky e O céu de Suely (2006) de Karim Aïnouz**. Dissertação de mestrado. Brasília: Universidade de Brasília, 2010, 187 p. Disponível em: <http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6026/1/2010_AdrianaSantosdeVasconcelos.pdf>. Acesso em: 06 abr. 2014.

VIDOR, Heloïse Baurich. A emoção e o ator: Stanislavski, Brecht, Grotowski. **Revista Urdimento**, n. 4, p. 32-42, 2002 4/2002. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/ppgt/urdimento/2002/urdimento_4.pdf>. Acesso em 29 mar. 2015.

Entrevistas

ATORES investem em laboratórios para aprofundar atuações. **Terra**. São Paulo, 26 mai 2013. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/tv/novelas/atores-investem-em-laboratorios-para-aprofundar-atuacoes,207cd768fd8de310VgnVCM3000009acceb0aRCRD.html>>. Acesso em 24 mar. 2015.

BORGES, Luana. Em "Alto astral", Silvia Pfeifer [...]. **Jornal Cruzeiro**. 03 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/588032/em-alto-astral-silvia-pfeifer-explora-as-multiplas-faces-de-ursula-para-viver-mais-uma-mulher-fina-em-sua-carreira>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

CARAS ONLINE. Nathalia Dill faz aula de tecido acrobático para cenas de 'Avenida Brasil'. **Caras**, 17 abr. 2012. Disponível em: <http://caras.uol.com.br/noticia/nathalia-dill-aula-tecido-acrobatico-acrobata-personagem-circo-cenas-novela-avenida-brasil#.V2KQqbsrLIV>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

CAVALCANTI, Andrea. Depoimentos. Disponível em: <<http://www.andreacavalcanti.net/>>. Acesso em 04 jun. 2016.

CURVELO, Pedro. Jovem atriz Bruna Linzmeyer será autista em «Amor à Vida». **Diário Digital**, 17 maio 2013. Disponível em: <http://diariodigital.sapo.pt/news.asp?id_news=634014>. Acesso em: 04 jun. 2016

GOMES, Pino. Nathalia Dill fala sobre "Liberdade, Liberdade". **Folha de Pernambuco. Pernambuco, 09 maio 2016. Disponível em:** <<http://www.folhape.com.br/cultura/2016/5/nathalia-dill-fala-sobre-liberdade-liberdade-0106.html>> Acesso em: 04 jun. 2016.

GUIA DO ATOR. O que é um coaching? Disponível em: <<http://www.guiadoator.com.br/o-que-um-coaching-guide-answer-detail-22658.html>> Acesso em: 04 jun. 2016.

GUIDORIZZI, Guilherme. Bruna Marquezine e Jesuita Barbosa vão cantar na série 'País do Futuro'. **Pure People**, 06 nov. 2015. Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/bruna-marquezine-e-jesuita-barbosa-va-cantar-na-serie-pais-do-futuro_a84060/1>. Acesso em: 04 jun. 2016.

G1. Encontrei minha espiritualidade, diz Cauã Reymond sobre 'Reza a lenda'. **GLOBO**, 21 jan. 2016. Disponível em: <<http://g1.globo.com/globo-news/noticia/2016/01/encontrei-minha-espiritualidade-diz-caua-reymond-sobre-reza-lenda.html>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

ISENSEE, Filipe. 'Amor à vida': preparador de elenco da novela, Sergio Penna conta detalhes sobre seu trabalho. **Extra**. Rio de Janeiro, 08 jan. 2014. Disponível em: <<http://extra.globo.com/tv-e-lazer/amor-vida-preparador-de-elenco-da-novela-sergio-penna-conta-detalhes-sobre-seu-trabalho-11186368.html>>. Acesso em 01 nov. 2015.

JEDYN, Larissa. Preparadora corporal dos atores da Globo diz que auto-conhecimento, superação de limites e busca pelo prazer são chaves para a conquista da qualidade de vida. **Gazeta do Povo**. Curitiba, 30 jan. 2015. Disponível em: <<http://www.gazetadopovo.com.br/viver-bem/historico/maquina-poderosa/>>. Acesso em 01 nov. 2015.

JORNAL CRUZEIRO. No ar em 'Flor do Caribe', Mariza Marchetti [...]. **Jornal Cruzeiro**, 01 jun. 2013. Disponível em: <<http://www.jornalcruzeiro.com.br/materia/476666/no-ar-em-flor-do-caribe-mariza-marchetti-realiza-desejo-de-atuar-em-um-folhetim>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

JÚNIOR, Aloízio. Arthur Aguiar diz ter se inspirado [...]. **IG**, 28 jun. 2014. Disponível em: <<http://www.otvfoco.com.br/arthur-aguiar-diz-ter-se-inspirado-em-anderson-silva-para-personagem-de-malhacao/>> Acesso em: 04 jun. 2016.

LÍRIO, Caio. Nathalia Dill, uma atriz de personagens místicas. **O Tempo**, 13 nov. 2014. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/divers%C3%A3o/nathalia-dill-uma-atriz-de-personagens-m%C3%ADsticas-1.946647>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

MARTHE, Marcelo. Os métodos a que os atores das novelas se submetem para captar a “essência” de seus personagens. **Veja**. São Paulo. Disponível em: <http://veja.abril.com.br/270808/p_164.shtml>. Acesso em 24 mar. 2015.

O TEMPO. Mãe por encomenda. **O Tempo**, 21 abr. 2008. Disponível em: <<http://www.otempo.com.br/super-noticia/m%C3%A3e-por-encomenda-1.47136>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

PALMEIRA, Natalia. Bruno Perillo [...]. **Brasil Online**, 06 jan. 2010. Disponível em: <<http://noticias.bol.uol.com.br/entretenimento/2010/01/06/bruno-perillo-adimite-estar-viciado-em-culinaria-por-cao-de-seu-personagem-em-viver-a-vida.jhtm>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

PESSOA, Daniela. Preparador de elenco fala sobre trabalho com Deborah Secco para nova novela e revela segredo para acalmá-la. **Veja Rio**, 11 abr. 2015. Disponível em: <<http://vejario.abril.com.br/blog/beira-mar/2015/04/11/preparador-de-elenco-deborah-secco-novela-verdades-secretas-segredo-para-acalmar/>> Acesso em: 04 jun. 2016.

PROFISSÃO: instrutora de dramaturgia. Entrevista Rossela Terranova. **GLOBO Comunicação e Participações S.A.** Rio de Janeiro, 2013. Disponível em: <<http://america.globo.com/Novela/America/0,,AA955573-4190,00.html>>. Acesso em: 24 mar. 2015.

PREPARAÇÃO DO ELENCO. **Bicho de sete cabeças**. S.D. Disponível em: <<http://www.bichodesetecabeças.com.br/elenco/preparacao.htm>>. Acesso em: 11 fev. 2016.

PREPARADORA de elenco de Malhação elogia cenas... **GLOBO Comunicação e Participações S.A.** Rio de Janeiro, 05 jan. 2014. Disponível em: <<http://gshow.globo.com/novelas/malhacao/2012/por-tras-das-cameras/noticia/2013/06/preparadora-de-elenco-de-malhacao-elogia-cenas-de-sal-e-luana-na-prisao.html>>. Acesso em 24 mar. 2015.

PURE PEOPLE. Bruno Gagliasso fala sobre cafetão da novela 'Babilônia'. **Pure People**, 27 jan. 2015. Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/bruno-gagliasso-fala-sobre-cafetao-da-novela-babilonia-grande-personagem_a39545/1>. Acesso em: 04 jun. 2016.

_____. Deborah Secco chora em preparação para a novela 'Verdades Secretas'. **Pure People**, 31 mar. 2015. Disponível em: <http://www.purepeople.com.br/noticia/deborah-secco-chora-em-preparacao-para-a-novela-verdades-secretas_a49328/1>. Acesso em: 04 jun. 2016.

REIS, João Paulo. Paulo Betti e as críticas a Império. **Observatório da televisão**. São Paulo, 27 ago. 2014. Disponível em: <<http://observatoriodatelevisao.com.br/paulo-betti-e-criticas-imperio/>>. Acesso em 24 mar. 2015.

ROSSELA Terranova ministra curso sobre consciência corporal no ACT. **Paraná Online**. Curitiba, 22 nov. 2005. Disponível em: <<http://www.parana-online.com.br/editoria/pais/news/150287/>>. Acesso em 01 nov. 2015.

SA FILMES. Paloma Riani. **SA FILMES**. Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <<http://www.safilmes.com.br/portfolio/workshop-com-paloma-riani-preparadora-de-elencocoach-de-atores-rede-globo/>>. Acesso em: 25 fev. 2016.

SERGIO Penna é o preparador de elenco mais requisitado dos últimos anos. *O dia*. Rio de Janeiro, 04 nov. 2012. Disponível em: <<http://odia.ig.com.br/portal/diversaoetv/sergio-penna-%C3%A9-o-preparador-de-elenco-mais-requisitado-dos-%C3%BAltimos-anos-1.510979>>. Acesso em 01 nov 2015.

SERRA, Amanda. Criador de tipos dramáticos, preparador de Santoro vira número um da Globo. **UOL**. São Paulo, 05 jul. 2015. Disponível em: <<http://televisao.uol.com.br/noticias/redacao/2015/07/05/criador-de-tipos-dramaticos-preparador-de-santoro-vira-numero-um-da-globo.htm>>. Acesso em 10 jul. 2015.

TAERO, João (a). **Entrevista com Andrea Cavalcanti**. Santa Rita do Sapucaí, 23 out. 2015. Abordagem realizada por telefone.

_____ (b). **Entrevista com Chico Accioly**. Santa Rita do Sapucaí, 20 out. 2015. Abordagem realizada por telefone.

TERRA. Novatos de Malhação fazem aulas nos intervalos das gravações. **Terra**, 27 jul. 2008. Disponível em: <<http://diversao.terra.com.br/gente/noticias/0,,OI3571917-EI13467,00-Novatos+de+Malhacao+fazem+aulas+nos+intervalos+das+gravacoes.html>> Acesso em: 04 jun. 2016.

VALENTE, Kelly. Em “Desejo Proibido”, Fernanda Vasconcellos [...]. **Diário do Rio Doce**, 14 nov. 2007. Disponível em: <<http://drd.com.br/news.asp?id=50031285184100001>>. Acesso em: 04 jun. 2016.

VITÓRIA, Gisele. A virada de Grazi. **Isto é**, 11 de st. 2015. Disponível em: <http://istoe.com.br/436156_A+VIRADA+DE+GRAZI/> Acesso em: 04 jun. 2015.

APÊNDICE A – Entrevista com Andrea Cavalcanti

Entrevista realizada com a instrutora de dramaturgia da TV Globo, Andrea Cavalcanti, por telefone no dia 23/10/2015, das 12:48h às 13:20h, intermediada por Juan Crisafulli (Globo Universidade).

João Taero Alô?

Juan Crisafulli Alô, João?

JT Oi, Juan.

JC Já vou fazer a ligação, ta? Segura aí.

JT Tá bom, obrigado.

Música de espera

JC Alô, João?

JT Oi.

JC Andrea já está na linha.

JT Ok.

Andrea Cavalcanti Oi, João.

JT Oi, Andrea, como vai?

AC Tudo bom, tudo ótimo!

JC João, conta pra gente... eu já sei, mas conta pra gente, faz uma introdução da sua pesquisa pra Andrea ter uma... ela também já tem parte das informações, mas é bom refrescar.

JT Tá bom.

AC Aham.

JT Bom, Andrea, eu to na Universidade Federal de Juiz de Fora, e a nossa proposta é fazer um estudo de como os preparadores de elenco estão trabalhando na TV Globo nessa construção da teledramaturgia nacional, que é nosso produto por excelência.

AC Uhum.

JT Então, com a ajuda do Juan, com a abertura de vocês, nós estamos colhendo alguns depoimentos, algumas entrevistas pra entender melhor como funciona esse processo até chegar à gente.

- AC Perfeito.
- JT Tudo bem? Podemos começar?
- AC Ótimo, tudo bem. Claro,claro.
- JT Então tá joia. Eu queria que você me confirmasse uns dados primeiramente, por favor. Você se formou em Artes Cênicas em 1984 e ingressou na TV Globo...
- AC Ih, João, te ouvi mal agora, você pode repetir?
- JT Pois não. Você se formou em Artes Cênicas em 1984 e ingressou na TV Globo em 2002,correto?
- AC Isso. 2003. Olha só, 2003 como instrutora de dramaturgia.
- JT Certo
- AC Tá, fazendo preparação. Eu já tinha feito alguns trabalhos antes, mas como atriz.
- JT Ah, como atriz.
- AC Mas como instrutora de dramaturgia eu entrei em 2003.
- JT Ah, tá joia. Certo. E Andrea, me conta, essa questão de você ser atriz, de ter a visão do outro lado do processo, influi no seu trabalho como instrutora?
- AC Não... muito! Na verdade, desde que eu me formei, assim que eu me formei, eu... vem desde a época da faculdade mesmo, eu tenho um interesse muito grande na... no observar a situação, entender como que era o processo de criação, tudo que o ator passava no.. ao longo da preparação de um personagem e tudo isso. Eu sempre fui muito observadora, participando disso, botando em prática, tentando botar em prática no meu trabalho como atriz tudo o que eu observava, não só comigo como com os outros atores também. Tanto que assim que eu me formei, eu já comecei a dar aula.
- JT Tá.
- AC Eu já ingressei assim. Era algo meu de atenção, e eu gostava tanto quanto do trabalho de interpretação, eu gostava também de dar aula e de entender o processo do ator. Sempre foi assim: as duas profissões caminhando muito juntas. E sem dúvida nenhuma, eu trabalhar como atriz durante muitos anos – porque eu trabalhei como atriz muitos anos, já tem alguns anos que eu já não faço meu trabalho como atriz, mas durante muitos anos eu trabalhei...
- JT Sim...
- AC É... me ajudava muito, era muito interessante. Eram realmente dois trabalhos que caminhavam muito juntos, assim. O fato de eu passar por tantas experiências,

[elas] me ajudavam a entender o que o ator tava passando, e aonde que eu tinha que – que eu tenho, no caso – que acessar no ator para que ele consiga um resultado... um resultado bom e interessante pro trabalho que ele tá buscando.

JT Tá. Bom, então nessa toda sua experiência, você falou desse trabalho de observação, da investigação que você faz com o ator – de saber em qual ponto trabalhar, onde que tá essa necessidade – você, durante seu trabalho, durante essa sua função – e agora uma pergunta bem geral – você utiliza algum daqueles métodos mais ortodoxos, já existentes de preparação? Bom, as vezes, alguma coisa de Stansislavski, Strasberg, Meisner, alguma coisa desse tipo?

AC Tá. Eu acho que a preparação não é uma ciência exata. É... o meu trabalho, a minha experiência me permitiu entender que cada ator funciona e é acessado de uma forma. Cada diretor gosta de um processo. Tem diretores que gostam do *workshop*, tem diretores que não gostam; tem diretores que preferem que eu atue direto no ponto, seja pontual e não resolva nenhum problema; tem diretores... então isso varia. Então, por conta disso, e principalmente em observar que o ator... conseguir tirar o melhor do ator, eu não posso chegar com um método determinado e fechado, de forma ortodoxa, como você mesmo citou, por que muitas vezes ele não vai funcionar pra um determinado ator.

JT Tá.

AC Eu não vou conseguir tirar o melhor dele. Então eu trabalho... assim, tem muitos atores que brincam comigo que eu sou quase uma psicóloga. Eu preciso, antes de mais nada, conhecer o ator, entender um pouco quem ele é, entender um pouco qual é o repertório dele, é... em que que aquele personagem se identifica com ele, aonde que eu posso buscar material nele pra que a gente possa chegar no melhor momento e, então, muitas vezes eu utilizo sim, né por exemplo você tem... só um exemplo, tem o Meisner, que é um método muito fechado...

JT Uhum...

AC ... e muito é... não é limitado a palavra... mas ele é fechado. É aquilo e pronto. Ele acredita em alguns pontos e nada que saia daquele ponto ele acredita. Então, pra muitos atores é interessante usar o Meisner. O Meisner estimula muito o teu... a tua escuta em cena. Isso é um problema que muitos atores tem, uma questão, uma dificuldade que muitos atores tem – não conseguir escutar em cena, não conseguir estar presente ali, naquele momento; esquecer tudo o que foi aprendido, esquecer

tudo o que foi estudado, e ali, naquele momento, ele poder absorver tudo o que precisa do outro, do companheiro de cena; ele poder se escutar também, não só escutar o outro, como também se escutar; respeitar o que ele escuta, respeitar o que o outro escuta. E quando eu falo de escuta, não é só escuta de ouvido não, é escuta de sentimento também...

JT Uhum...

AC ... de percepção. Então, o Meisner nessas horas é muito interessante. Tem atores que não conseguem é... em determinadas situações, que você tem que imaginar alguma coisa, onde o método do Lee Strasberg – de você conseguir imaginar, trazer pra você o que eles chamam de memória sensitiva – também é interessante. Então, eu vou utilizando... o Grotowski acredita que a exaustão física faz com que o ator pare de pensar um pouco, e ele entre num estado bruto de emoção. Então muitas vezes a gente faz um aquecimento físico bem intenso pra que ele, o cerebral dele pare de funcionar um pouco e que venha à tona o emocional. Isso vai depender de cada ator...

JT Tá...

AC ... e de cada repertório de cada ator – de vida, de experiência.

JT Compreendi. E nesse sentido, você desenvolveu, durante a sua carreira, alguma técnica, algum exercício específico?

AC Não. Então... claro que a gente tem simpatia, eu acredito... eu busco muito referências, eu busco referências de vida pra acessar determinado tipo de emoção – isso é uma coisa que eu uso muito com eles, principalmente na televisão onde você tem...

JT Dos próprios atores, isso?

AC Oi?

JT Desculpa. Dos próprios atores, você diz, essas experiências de vida?

AC É, é... a gente vai conversando. Os uso exemplos da minha pra poder... outro dia eu tava... tinha uma atriz que ela tinha que fazer uma cena com o filho dela e ela tava vindo de uma forma um pouco... eu não me lembro bem... mas vamos por “agressiva”; e ela não tem filhos. E eu fui conversar com ela, fui dar um exemplo da minha relação com o meu filho numa situação muito parecida com a que ela tava vivendo ali na hora, e ela entendeu perfeitamente – esse amor maternal. Eu contei toda uma história, eu contei o que se passou comigo, eu contei como foi

minha ação com o meu filho e ela compreendeu muito – porque ela é uma atriz de uma inteligência emocional muito grande e ela compreendeu e fez brilhantemente essa cena.

JT Ah, ótimo.. um processo de adaptação, tá...

AC É, foi agora em Além do tempo com a Louise Cardoso. Era uma relação que ela tinha com o filho dela que é o Emílio Dantas que faz e foi muito bonito assim; ela entendeu tudo, que existe um outro caminho pra gente trabalhar essa relação maternal dela com o filho.

JT Perfeito. Bom, e mediante tudo isso que você tá me colocando, então nós podemos dizer que não existe um processo padrão colocado pela emissora. Vocês tem essa liberdade de trabalho.

AC Sim. No meu caso, sim. Eu trabalho percebendo com o ator e talvez esse seja o meu maior talento: perceber a veia onde eu vou conseguir tirar o melhor do ator.

JT Uhum...

AC Né. O que é isso: tem atores que não gostam que eu interfira no *set*, tem atores que só gostam que eu interfira no set – na hora eu chego ali com alguma coisa imediata...

JT Ah, que bacana!

AC ... e eles tem o canal aberto e se transformam. Isso depende muito.

JT Olha, isso é bacana, que seria uma das minhas perguntas aqui pra você. Acho que se você puder desenvolver um pouco mais... eu ia te perguntar essa questão da preparação antes de começarem as gravações e se trabalho continua...

AC Ih, perafá, perafá... João, repete que ficou abafado aqui sua voz, não entendi.

JT Tá bom, desculpa. Tem uma das minhas perguntas que vai nesse sentido: o seu trabalho, como seria a preparação antes de iniciarem as gravações e se esse processo continua após o início e como elas continuam já no *set*, no estúdio.

AC Continua. Continua no *set*. Tem alguns diretores que não gostam que eu interfira no *set*, então eu assisto a gravação e depois dou um *feedback* pro ator; eu assisto todos os capítulos que são gravados e a gente vai comentando cena a cena. Eu faço todo esse trabalho de *feedback* com o ator, ele é importante às vezes. Tem atores que não gostam de trabalhar com o texto, tem atores que gostam de passar todas as cenas. Mas o meu trabalho, com certeza, continua. Eu sempre dou um *feedback*, às vezes no *set*, às vezes logo depois da gravação e às vezes depois da

cena editada no ar. A grande maioria das vezes existe o *feedback*, na verdade, nas três formas.

JT Tá. E já aconteceu dessa cena no ar, como você mesma disse em relação a esse *feedback*, da recepção do público alterar de alguma maneira esse processo de preparação? Talvez a personagem enveredar pra outro caminho, que o autor talvez tenha essa necessidade de alteração, isso muda o teu trabalho?

AC Ah, desculpa é que eu to com muita dificuldade de te ouvir. Repete de novo a pergunta?

JT Tá. Você me disse dessa questão de recepção, de se trabalhar a análise da cena posta e tudo mais, já aconteceu ou você acha possível acontecer – por conta da novela ser uma obra aberta – alguma alteração na trama ter que alterar o seu trabalho, seu processo de preparação com o ator?

AC Às vezes sim, pela condução. Como é uma obra aberta, muitas vezes a personagem vai pra um lado que não tava previsto ou que não tava dentro daquele universo que a gente tinha criado pro personagem. Então a gente tem que abrir essa possibilidade, e às vezes trabalhar de uma outra forma, trabalhar seja de uma forma mais física, ou entender que a forma de trabalhar tem que ser diferente. Entendeu?

JT Sim.

AC É, muitas vezes acontece isso sim.

JT Tá. Bom, eu tava olhando um pouco do seu trabalho...

AC Sem dúvida, João, só pra complementar a minha resposta...

JT Claro!

AC Eu acredito nessa preparação, pelo menos na forma como eu faço, é um trabalho vivo. Ele não é um trabalho estático. Ele é um trabalho vivo que tá permanentemente mudando e sendo adaptado às circunstâncias. Enfim, e muitas vezes isso acontece também – é que a gente trabalha, eu trabalho... quando eu não consigo trabalhar em dupla, por exemplo, é uma cena de dois atores, então eu consigo trabalhar só com um; quando chega na cena, o outro ator – isso é uma coisa também... você perguntou sobre métodos, é uma coisa que eu insisto muito com os atores de estarem abertos pro vem no *set*, pro que tá vindo, é uma característica de estar muito atento pra não engessar o ator, pra que ele esteja aberto pro que ele vai receber. O que ele vai receber? Ele vai receber o outro, ele

vai receber a atmosfera do *set*, onde ele tá no cenário dele, com o figurino dele, na situação com a movimentação que o diretor dá, e principalmente com a orientação que o diretor dá naquele momento. É... então ele tem que tá aberto e não ficar absolutamente fixado naquilo que foi criado. Muitas vezes é... muitas vezes não, mas algumas vezes o ator fala “ih, foi completamente diferente do que... do que a gente pensou que seria”. Isso eu acho bom. Se foi completamente diferente, isso significa que o ator tava aberto pra receber tudo o que tava vindo pra ele naquele momento. O trabalho de preparação serve pra dar segurança pro ator, pra que ele possa ter liberdade e criar na hora da cena.

JT Tá. Nossa, muito bacana essa sua fala, vou aproveitar muita coisa dela. Você falou, tocou num ponto aí que às vezes você trabalha com um ator e não trabalha com o outro e depois eles vão se encontrar no *set* e tudo mais... Eu vi, por exemplo, aqui que em *Escrito nas estrelas* você fez um trabalho com a Nathalia Dill, *Cama de gato* com a Paola Oliveira, *Passione* com Cauã Reymond, *Cordel encantado* com Cauã mais uma vez, a Nathalia Dill e a Bianca Bin, *Avenida Brasil* mais uma vez Cauã e Nathália Dill. Então, num trabalho de exclusividade né. Eu queria que você me explicasse...

AC É. O que que acontece:

JT ... se tem um motivo pra essa exclusividade, se tem um diferencial... pois não?!

AC Eu vou explicar o que acontece: existem alguns atores com quem eu tenho uma parceria de muitos anos. Tá... são atores que eu já trabalhei bastante e que a gente ganhou uma cumplicidade muito grande. São atores que eu conheço profundamente, que eu acompanho a trajetória. Nós crescemos juntos dentro da emissora, dentro da profissão, que são: o Cauã, a Nathália, a Grazi Massafera, a Paola Oliveira, Marcos Pigosi... são atores com quem eu trabalho com alguma frequência. Mesmo que eu não esteja no produto, de alguma forma eu ajudo eles porque já se tornaram amigos também.

JT Tá.

AC Então eu acompanho o trabalho, eu interfiro e falo “oh, você pode mais ali, hein; você pode mais aqui” – às vezes. E às vezes é um trabalho real mesmo: *Escrito nas estrelas* foi... a Nathália acho que ela não tinha preparação lá em *Escrito nas estrelas*; a novela, se eu não me engano, não sei... e ela me pediu – ela tava um

pouco perdida – no início ela me pediu pra que eu ajudasse ela a... quer dizer, eu não tava no produto, então era um trabalho é... em cima da atriz mesmo...

JT Ah... entendi!

AC ... de abrir as possibilidades dela, independentemente do que o diretor ou do que o texto tava pedindo tava pedindo a ela. Em Cordel encantado não, eu estava no produto, só que eu trabalhava só com os três. Assim, existia uma outra preparadora que trabalhava com o restante do elenco. Era o trio protagonista e eu trabalhava só com os três, com a relação do trio. Entendeu?

JT Uhum...

AC Mas aí em comunhão com a direção

JT Você acha que a gente pode aproximar então, de uma certa forma, essa sua relação com os atores com o papel do *coach* americano – que de fato acompanha o ator na sua carreira toda e não só em um produto isolado?

AC Algumas vezes sim, eu faço esse trabalho com alguns atores, que é isso; uma relação de muita confiança, onde eu conheço muito bem os atores, onde sei, falei “vai, você pode mais; olha, você tá preguiçoso aqui; dá pra você abrir mais; olha esse caminho pra você é bom, aquele caminho não é” porque eu conheço muito bem eles. Então muitas vezes sim, eu... alguns atores sim.

JT Tá. Cordel encantado, por exemplo, a gente tinha as personagens, os atores situados numa época diferente da nossa, numa região diferente da nossa. Isso implica em alguma mudança no seu processo de preparação?

AC Não... o que a gente tem que entender muito é qual o conceito da novela, né?! Assim; pra onde que a direção quer levar, que tipo... eu tenho que entender o que o diretor quer de uma forma geral do produto. Uma novela das sete tem uma dinâmica diferente de uma novela das seis, que tem uma dinâmica diferente de uma novela das nove, né?! Algumas são mais realistas, outras são... existe um realismo fantástico, outras... então você tem que... existe um ritmo diferente na novela das sete, diferente da novela das seis. Eu tenho que entender isso pra que a gente possa ir atuando dessa forma. Especificamente em Cordel encantado, como a gente trabalhava de uma forma muito... é... primeiro; era uma novela pura, era uma novela que tinha um amor puro, onde a gente desenvolveu isso, onde a gente tinha que entender o que que era; qual era o objetivo dos personagens, o que que eles estavam querendo, independente da época, independente dessa coisa de ser

atemporal e de geograficamente ela estar situada em um lugar que a gente não sabia o que era. Então, mas a gente entendia que não era atual, a gente entendia que não era no Rio porque eles tinham sotaque nordestino, então isso fazia, sem dúvida, mudar. Mas existe um mote que é real nessa novela, e em várias outras, que é a verdade. A gente trabalha em cima da verdade. Então foi em cima disso que a gente trabalhou.

JT Tá.

AC Em cima da verdade – a verdade dessas relações.

JT E essa questão que você colocou, por exemplo, do sotaque, o comportamento de época, ele é trabalhado por você ou existem outros profissionais que trabalham paralelamente?

AC Não... eles tem profissionais. Tem uma profissional maravilhosa aqui dentro da casa que é a Íris Gomes, que ela trabalha com prosódia. Ela é sensacional! E eles fazem *workshop* pra comportamento de época com profissionais ligados a isso. Não é comigo.

JT Ah, isso não é com você.

AC É. O aprofundamento. Eu faço um acompanhamento, né?!

JT Claro...

AC Mas eu não sou a pessoa responsável por isso.

JT Tá. Isso pra gente já é um dado novo que é superimportante. E você identifica alguma dificuldade maior no processo, alguma coisa que tem sido recorrente? Ou não, é isso mesmo: a questão de cada trabalho é um trabalho, cada ator é um ator...

AC É... cada ator é um ator. Eu busco sempre... meu grande... a minha grande ferramenta é o texto. A partir do texto a gente descobre tudo, eu acho. O texto é nossa principal ferramenta, é o que nos dá o material mais rico que a gente tem pra poder trabalhar. Então, é... a grande dificuldade, muitas vezes, é que no corre corre, o ator sozinho não consegue enxergar os pormenores, não consegue enxergar algumas curvas. Porque é muita cena pra estudar, é muita coisa. E é onde eu ajudo eles muitas vezes: “oh, pra cá, nessa parte, você pode pensar assim; isso aqui tem isso”... eu ajudo muito eles nesse sentido, principalmente quando a novela já tá em andamento; a sair da zona de conforto, às vezes. Que a televisão tem o ritmo que ela tem, que ela imprime. É muito fácil entrar no piloto

automático. Então, eu sou muito inquieta e os atores costumam dizer que eu me canso depois e que eu não desisto, que eu sou insistente. Que eu fico querendo sempre o melhor – o melhor pra que não fique óbvio, pra que uma cena não fique [...] e que a gente consiga ter a verdade. Eu corro muito atrás da verdade. E pra que a gente consiga alcançar essa verdade, eu sempre recorro – citando mais uma vez, isso tem a ver com Meisner – eu sempre recorro a coisas pessoais, assim, porque eu acho que é uma caminho rápido de você acessar alguma coisa. Não é memória emotiva. Não tem a ver com memória emotiva. Tem a ver com você entender determinado sentimento a partir do seu sentimento.

JT Tá... ah, ok. Isso é importante, essa diferenciação, então...

AC É! Não é memória emotiva. Eu não acredito em memória emotiva.

JT Tá.

AC Eu acredito em você dar o que você tem agora, de sentimentos que você conhece agora, do teu repertório de vida, da tua observação, pra que você possa usar isso em cena.

JT Ótimo, ótimo! São pontos bem cruciais que a gente tava buscando mesmo identificar aqui na pesquisa.

AC Aham...

JT Você me disse aqui, agora nessa sua última fala e em falas anteriores, de sempre buscar a verdade do texto, a verdade da história, não é?!

AC Aham...

JT Nesse caso então, sendo... todo meio tendo sua verdade... você acha que, por exemplo, trabalhar com televisão, seja uma minissérie, uma novela, um seriado, ou trabalhar em cinema e teatro, seriam processos muito diferentes de preparação? Ou não, de fato cada caso é um caso e vai depender dessa verdade?

AC Isso depende muito do que... é aquilo que eu te falei do... a verdade, eu acho que ela tem que tá em todos. Mesmo que você esteja fazendo uma farsa, você tem que trabalhar com a verdade.

JT Uhum...

AC Isso vai ajudar. Isso ajuda o processo da catarse, né, que é onde a gente... aí a gente vai lá atrás, nessa coisa de o que que a obra faz, né – ela provoca catarse no público. E pra que ela provoque a catarse, ela tem que tocar no público em algum ponto. E pra que ela toque no público em algum ponto, ela tem que ir com

verdade, com sinceridade. Então seja lá qual for o estilo, qual for o conceito que a direção tá dando praquela obra, eu acredito que você tenha que trabalhar com a verdade. A forma de você fazer isso é que muda de acordo com o conceito que cada diretor, que cada autor dá pra sua obra, né?! Mas a verdade, ela tem que vir sempre. Você tem que trabalhar com o seu coração, você tem que trabalhar... você tem que estar disponível.

JT Tá.

AC Se você faz alguma coisa da boca pra fora, isso não vai emocionar ninguém – seja uma farsa, seja realismo fantástico, seja naturalismo, realismo, seja o que for, não vai atingir o público. Então, dentro do ambiente de farsa, dentro de uma novela das sete que muitas vezes tem um tom mais farsesco, você tem que acreditar naquilo que você tá fazendo.

JT Tá, que legal! Você foi uma das pioneiras, você sabe me dizer se você foi uma das pioneiras com esse trabalho na Globo? Quando começou esse trabalho na emissora, do instrutor?

AC Eu?

JT È.

AC Não... eu acho que não. Eu acho que já tinha gente fazendo quando eu cheguei.

JT Tá.

AC Eu não sei te precisar quem foi o pioneiro aqui dentro.

JT Tá. Não... era só pra ter uma noção. Porque 2003, já se vão aí 12 anos, e eu venho acompanhando também já há um bom tempo, eu posso dizer... então me chamou atenção esse fato. Andrea, quero deixa-la à vontade agora. Se você tiver alguma colocação que você queria fazer, que você ache importante destacar e que eu não tenha perguntado por favor, fique à vontade.

AC Ah, eu não sei, João... eu acho que falamos de tudo, assim... é importante eu ressaltar que eu tenho um trabalho muito direto, muito intenso com o ator, de muita confiança. Assim... é... eu acho que isso é muito importante pra que tu consiga abrir determinadas gavetas desses atores. É importante que eles tenham confiança em mim. E eu, graças a Deus, eu consigo inspirar essa confiança. Consigo, eu sei que eu consigo tirar deles o melhor deles. É... existe uma coisa que é a condição fundamental pra que a gente faça esse trabalho que é a disponibilidade do ator. Disponibilidade não é de tempo físico; de disponibilidade

interna, como uma terapia: se você não estiver disponível pra você fazer terapia, você não vai atingir nenhum tipo de resultado. Então, pra que você tenha um bom resultado, você tem que estar disponível. Se eu não tenho o ator disponível na minha mão, eu não consigo fazer nada. E eu tenho conseguido bons resultados nesse sentido, assim, porque o primeiro trabalho que eu faço é estabelecer um trabalho de confiança com eles; pra que eles confiem em mim, confiem na minha orientação e no meu olhar. É um trabalho de muita parceria. O ator, ele caba fazendo um trabalho muito solitário, principalmente dentro da televisão – onde ele trabalha com muitos diretores, onde são muitos autores, são vários profissionais; em cada *set* são três frentes: você tem um diretor, um assistente, então você mesmo assim... são vários diretores dirigindo vários dias; o figurinista, às vezes, ele tem vários assistentes que vestem; o iluminador são vários; agora, o ator é um só. Ele é o único que tá, que é ele o único, que ele não tem clones, que ele não tem... que ele não se desmembra. Ele é único. Ele e o personagem. E eu sou a única que estou junto com eles nesse sentido.

JT Tá.

AC Entendeu? Então é uma sintonia muito afinada que eu tenho com eles. Eu acompanho pormenores de cada trabalho, a angústia, a vitória de cada um deles, assim. Talvez essa seja a grande característica do meu trabalho: eu dou um apoio real pra cada um deles nesse sentido. E muitos deles, coisas que a gente constrói, elas nem precisam ser ditas, né?! Expor nada pra direção ou pro autor, mas elas são feitas com tanta verdade, om tanta sinceridade, com tanta verticalidade, que oque vem pra cena é muito bonito, e muito verdadeiro, é muito sensível. Então não importa o que ta por trás disso, importa o que chega no público. E é nisso que eu acredito.

JT Perfeito! Bom, Andrea, eu quero agradece-la, não apenas em meu nome, mas em nome da Universidade, em nome da minha orientadora. Eu acho que os dados que você trouxe aqui pra nossa pesquisa são riquíssimos. Eu acho não, tenho toda certeza que vai engradecer muito...

AC Que bom!

JT Vai fazer todo o diferencial aqui. Quero agradece-la pela disponibilidade em falar conosco mais uma vez, tá?! E foi um prazer muito grande.

- AC Oh, muito obrigada, querido. E qualquer coisa que você tenha esquecido de falar, de perguntar, de abordar, você me liga que eu to disponível.
- JC Qualquer coisa estamos disponíveis também, João. Eu faço a ponte, sem problema.
- JT Tá bom, muito obrigado mais uma vez, pessoal.
- JC Tá bom?
- JT Obrigado mesmo.
- JC Obrigado, Andrea; obrigado, João.
- JT Um abraço.
- AC Obrigada. Um beijo. Tchau, tchau.

APÊNCIDE B – Entrevista com Chico Accioly

Entrevista realizada com o instrutor de dramaturgia da TV Globo, Chico Accioly, por telefone no dia 20/10/2015, das 13:15h às 13:46h, intermediada por Juan Crisafulli (Globo Universidade).

João Taero Alô?

Juan Crisafulli João?

JT Oi, Juan.

JC Vamos fazer a conferência, ok?

JT Ok, obrigado.

Música de espera

JC Alô, João?

JT Alô.

JC Boa tarde. Bom, Chico já está na linha também. Chico, você nos escuta?

Chico Accioly Escuto

JC Então ta, já podemos começar. João. Chico.

JT Olá.

CA Oi, João, tudo bom?

JT Tudo bem, Chico? Boa tarde.

CA Boa tarde.

JT Bom, o Juan já nos introduziu. Primeiramente eu gostaria de agradecer em meu nome, da minha orientadora, Alessandra Brum e da UFJF, por você ter aceito conversar conosco hoje. Tenho certeza que será de grande valia pra nossa pesquisa.

CA Ah, tomara, porque eu me acho tão bagaceira que eu não sei se vou ajudar muito (risos)

JT Imagina, que isso. Chico, eu gostaria de começar com umas questões de praxe, apenas aqui pra legitimar esse registro acadêmico. Você poderia me dizer a sua formação e a sua idade?

CA Então, eu tenho 51 anos. Na verdade, de ator, dos 14 aos 24. Aí com 24 anos, isso em Recife, eu trabalhei muito, aos 24 anos eu cheguei à conclusão de que eu não podia continuar fazendo... sendo ator porque eu achava que era uma profissão que me deixava uma pessoa pior. Eu era muito vaidoso e não conseguia controlar isso, e aí eu resolvi parar. Daí, depois disso eu apresentei duas coisas rapidamente, e comecei a trabalhar com produção no cinema, produção no teatro. Eu estudei psicologia, mas junto com largar de ser ator, larguei a psicologia também. É... trabalhei com muita gente e as duas pessoas que me influenciaram muito – eu nunca tive isso que vocês chamam de preparador de elenco, nunca imaginei isso. Eu faço há mais ou menos 15 anos no cinema, mais do que na televisão. E de uns anos pra cá é que o José Villamarim¹⁰⁸ me chamou pra fazer o “Amores roubados”¹⁰⁹, e aí eu emendei um trabalho no outro e tem sido muito interessante pra mim, assim, poder entender a teledramaturgia; e não é tão diferente da dramaturgia do cinema, nem do teatro, nem das outras coisas que eu tinha feito. E aí, assim, quem me arrastou pra esse lugar foi a Myriam Muniz¹¹⁰, que era uma atriz de São Paulo, com quem eu fiz dois longas-metragens, e uma pessoa que me aguçava muito a curiosidade... de estar perto da Myriam, porque a Myriam me proporcionava um entendimento dessa profissão, do que é ator, como uma coisa que não deixa de ser melhor do que ninguém, ninguém é melhor do que o outro por ser ator, mas pelo fato de ser artista, tem a possibilidade sagrada de poder, por um segundo que seja, tocar o coração de alguém, né?

JT Exato.

CA Então, a Myriam Muniz e a *111 foram duas pessoas muito reveladoras. E eu comecei muito por acaso fazendo um filme do Heitor Dhalia¹¹², chamado “Nina”¹¹³, que a Myriam era atriz desse filme. E foi a primeira coisa, assim, que eu ensaiei de verdade em processo de ensaio de uma dramaturgia. Tudo era muito novo, mas era muito bom porque o Heitor é uma pessoa que eu vejo desde a adolescência. Então foi muito confortável começar com um diretor que é amigo

¹⁰⁸ José Luiz Villamarim – diretor da TV Globo

¹⁰⁹ Amores Roubados – minissérie de 10 capítulos produzida pela TV Globo, escrita por George Moura, exibida de 6 a 17 de janeiro de 2014.

¹¹⁰ Myriam Muniz de Melo – atriz

¹¹¹ Atriz não identificada.

¹¹² Heitor Dhalia- diretor de cinema

¹¹³ Drama longa-metragem de 2004 dirigido por Heitor Dhalia, cujo casting foi feito por Chico Accioly.

meu de muitos anos. E aí eu fui fazendo muito, muito cinema, muito cinema mesmo. Muita coisa. Muito mais em São Paulo do que aqui no Rio, apesar de eu morar aqui. Trabalhei muito mais aí em São Paulo, muito com a O2 Filmes¹¹⁴, fiz muita coisa.

JT Sim.

CA E na verdade a minha trajetória é assim, é misteriosa, porque eu nunca quis ser preparador de elenco. Eu não gosto muito desse termo, talvez porque eu faço casting, eu faço produção de elenco.

JT Produção, né?!

CA É. A maioria dos meus projetos, como eu produzia o elenco, é... eu sempre produzia o elenco – na maioria das vezes no cinema – produzia o elenco, ensaiava os atores e ia pro set também como um terceiro olho do diretor. Assim como tem o diretor de arte no set que pega a estante e puxa ela um pouco mais pra direita ou pra esquerda

JT Tá...

CA Pro enquadramento, não sei o que... eu era um terceiro olho do diretor pra fazer, meio que, esse trabalho com os atores, entendeu?

JT Entendi.

CA Da gente aquecer um pouquinho antes... o meu trabalho é muito é... em cima mais de entendimento da dramaturgia, da gente buscar o que não tá escrito no texto, buscar preencher os atores com pensamentos, é.. dos personagens, tentar diminuir o tempo de raciocínio do ator na hora de fazer a cena pra que o raciocínio do personagem se sobreponha ao raciocínio dele, entendeu?

JT Certo.

CA Então é mais ou menos isso, assim.

JT Tá.

CA E pergunta coisas se não eu vou ficar um monte de besteira e eu não sei se está sendo bom.

JT Imagina, está ótimo. Você, inclusive, tocou numa questão que pra gente é muito importante: de você ter iniciado a sua trajetória como ator. É... você acha que você tendo essa visão de ator, dentro desse processo, isso influencia no seu trabalho?

¹¹⁴ Produtora brasileira

CA Eu acho que é muito útil porque, na verdade, ator é igual assassino: uma vez que você mata uma pessoa, você não vira ex-assassino. Então eu não consigo virar um ex-ator, eu tenho esse ator dentro de mim. Então quando eu to no set de filmagem, ou na sala de ensaio, a minha cabeça pensa muito junto com a cabeça dos atores, ta entendendo? Eu acho isso muito útil. É... eu trabalho de uma forma que eu acho que o afeto, no sentido de acolher as pessoas para um novo trabalho, é muito importante. Eu gosto de ser muito acolhedor e muito afetuoso com quem trabalha comigo. O que não significa que a gente não possa, às vezes, machucar um ator por dizer uma coisa que ele não quer ouvir, no sentido prático mesmo de trabalho, de não está bem, de pode ser melhor, de vamos procurar um outro jeito. Mas eu acho que quando a gente estabelece esse afeto de mão dupla, e a gente consegue de alguma maneira, é... abrir oportunidades de encontro afetuoso, dentro do trabalho; e expandir esse afeto pra todo o elenco, pra poder, a gente, criar uma unidade de interpretação, entendeu?!

JT Aham.

CA Porque muitas vezes, eu tenho muito receio de que o trabalho que eu faça, esteja cada ator representando de uma maneira e quando você olha parece que foram dirigidos por pessoas diferentes. Eu acho que essa unidade, se a gente traz esse afeto pra junto, se a gente chama esses atores pra um objetivo só, “vamos contar essa história”, eu acho que já dá uma liga que facilita muito o trabalho da direção.

JT Super importante.

CA Você estando no convívio assim entre elas, tem todo esse objetivo, entendeu? Então eu faço, em todo trabalho meu, eu faço uma coisa que a Myriam me ensinou, que a gente monta um altar. Cada um traz uma coisa, qualquer coisa. Pode ser uma caixa de halls, um vibrador, um santo... não to falando coisas que já vieram pros altares, eu to inventando aqui, maluquice.

JT Tá.

CA Então, esse altar a gente monta e desmonta no processo de ensaio, a gente usa esses objetos como objetos de cena. Então eu acho que, como na física quântica, essa troca de energia é muito potente, ta entendendo?! E eu acho...

JT Tá, só pra gente...

CA Tá.. eu falo muito...

JT Não.. só pra eu poder entender esse seu raciocínio, eu quero que você continue falando disso, esse objeto é um objeto do ator ou da personagem?

CA Não... do ator. Qualquer coisa que ele queira trazer, ligado ou não ao personagem

JT Entendi

CA Só pra gente ter essa consciência de que esse trabalho da gente tem uma função especial, tem uma função quase que religiosa, no sentido de você poder tocar o coração de alguém, de... se você tocar o coração de uma pessoa só, por 30s segundos, no único trabalho da sua vida, isso já é um milagre, ta entendendo?! Então eu acho que, o trabalho do ator tem essa função de poder é... até mudar a vida de alguém, né?! É muito sagrado isso, muito precioso. E a gente tem que prestar atenção nisso, no sentido de que estamos mexendo com isso, qual é a responsabilidade que esse ofício me dá e como eu trato isso, como eu cuido dessa chama sagrada de ser artista dentro de mim, entendeu?

JT Tá

CA E a cada trabalho eu gosto muito que os atores zerem um pouco, assim. Eles falam muito, agora, de um detox, que a gente tem que fazer, de ator que a gente é, tudo o que a gente aprendeu, tudo o que a gente sabe de ator. Todos os personagens que a gente viveu, todos os cursos que a gente fez... Peraí só um minuto.

JT Ok.

CA Oi. Desculpa, João.

JT Imagina.

CA É que chegou uma pessoa aqui. É, então, acho que tudo o que agente fez na vida já ta na gente, ta no sangue da gente, ta nos neurônios da gente, ta na nossa voz, na nossa pele. O corpo tem memória, a gente tem memória. Então, a minha intenção, muito grande no meu trabalho, é que a confiança que se desprende pros personagens, se referindo a essa memória que a gente já tem, essa memória já tá gente, a gente... zerar. Tem alguns atores, que eu já trabalhei muitas vezes na vida, e a cada processo que se inicia, é tudo muito novo, porque a gente vai ta falando de um universo novo, de um personagem novo. Apesar da gente já ter trabalhado algumas vezes juntos, ta me entendendo. Então eu acho muito importante a gente abandonar outras referências. Porque se você fez um curso de butô¹¹⁵ no Japão, e você querendo usar isso em algum personagem (...) a questão do ator há de

¹¹⁵ Dança japonesa.

sobrepor á multiplicidade daquele personagem, daquele projeto, entendeu? Pode ser que você nunca venha a usar o que você fez naquele curso ou pode ser que você use até sem saber que você ta usando. Eu gosto que a gente deixe esse acesso externo a esse fluxo interior dos atores, eu gosto que a gente tente zerar eles a cada processo de alguma forma, pra que o personagem não se adapte nas medidas. Se a gente buscar esse personagem longe da gente, a gente trazer ele mais pra perto da gente, ele sai de dentro da gente.

JT Tá. Entendi. Chico, na nossa pesquisa, deixa eu te explicar um pouquinho, a nossa intenção é fazer um mapeamento de como a emissora, e vocês profissionais da preparação de elenco, estão trabalhando, ta? Então eu vou prosseguir aqui então com algumas perguntas de questões técnicas e questões gerais pra depois a gente poder abordar um pouco mais o seu caso com uma particularidade maior, ok?

CA Não entendi direito isso não. Abordar o meu caso...

JT É, a sua maneira de trabalhar, as suas particularidades, como o Chico gosta, em alguns casos aqui que a gente vai destacar.

CA Bom, eu não sei se eu vou ser muito útil pra te falar isso, porque eu sou muito aberto a cada processo, eu me contaminar com o que aquele processo traz.

JT Aham.

CA Não tem muito método não.

JT É, mas eu acho que essa própria... isso que é bacana... essa sua visão já é uma resposta. É exatamente isso que vai caracterizar seu trabalho.

CA Sim. Talvez seja esse meu método, não ter uma coisa fechada pra ninguém, nem pra projeto nenhum, entendeu...

JT Tá era isso que seria, inclusive, uma das minhas perguntas agora: se você utiliza algum método, mesmo de uma maneira mutável, sempre procurando outras referências, coisas que estejam mais em consonância com aquele projeto. Você utiliza algum desses métodos já instituídos, já conhecidos, que tenham vindo do teatro, do cinema, ou mesmo da televisão como base?

CA Não, eu não utilizo nada. Eu acho que, cada dia mais, o que eu pretendo é fazer com que o encontro daquele elenco, pra aquele projeto, pra contar aquela história específica, seja revelador, seja novo e seja potente. Eu acho que isso é o que o grande... a minha grande busca. É de estar aberto, é chegar na sala de ensaio no dia tentando fazer uma coisa em cima de uma cena, em cima de uma

improvisação. Eu tenho abandonado muito os textos que são escritos, devido ao quadro da dramaturgia, de fato são conscientes, mas que não estão escritos, pra gente improvisar e os atores começarem a raciocinar enquanto personagem (...) as vezes a gente faz improvisações que duram uma hora, quarenta minutos...

JT Aham...

CA Às vezes os atores começam numa formalidade, numa obrigação de dizer qualquer coisa como aqueles personagens diriam e a prática da improvisação em si vai deixando eles mais livres para que o raciocínio do personagem comece a aparecer. Então muitas coisas se revelam nessas improvisações. Muitas coisas se revelam nessas improvisações, maneiras de pensar... e isso vai preenchendo esses atores pra que esse personagem tenha um raciocínio próprio. Entendeu?

JT Entendi. Então você não costuma usar aqueles exercícios ortodoxos Stanislavski, Grotowski, Strasberg da Actor's Studio, coisas do tipo...

CA Não, não... o que eu faço normalmente são aquecimentos físicos, assim, que eu não sou muito bom nisso, não estudei. Mas a gente sempre se aquece de alguma maneira. Às vezes tem um ator que é bom de aquecimento, aí ele comanda naquele dia, a gente bota uma música, se aquece, só pra poder entrar num... sair da rua e entrar no ensaio. Mas nada muito ortodoxo ou planejado, sabe, é bem intuitivo mesmo, sabe.

JT Então, por isso que você ta me contando também, desse seu processo, essa troca que você vai fazendo com o elenco a cada trabalho, me corrija se eu estiver errado, e por favor me explique, você também não tem a preocupação em instituir um método, em criar exercícios específicos, coisas que possam ser utilizadas como modelo então.

CA Não, não... eu tenho uma dificuldade às vezes, eu duvido do meu trabalho, o que eu acho bem saudável assim, pro que eu não estudei... eu tenho até vergonha de estar falando com você que é uma pessoa acadêmica, eu não sou acadêmico...

JT Imagina...

CA Tudo o que eu fiz, foi a vida que foi me levando pra esse lugar, entendeu...

JT Aham...

CA E eu gosto de acreditar na potência individual de cada artista, em cada um desses atores que estão tendo a oportunidade de me encontrar e trabalhar. Como a gente vai juntar essas potências a serviço daquela história que a gente ta contando, ta

entendendo? Eu acho que é tudo muito misterioso, tudo muito potente, assim, e eu acredito muito nessa possibilidade de um ator... da gente se afetar entre a gente com essa história e como a gente vai conduzir isso, ta entendendo? E conseguir que o raciocínio dele, a gente consiga tranquilizar o ator, que o ator consiga ter calma na hora de representar, na hora do “ação”, que ele esteja absolutamente confortável enquanto ator, enquanto ser humano, pra que esse personagem se manifeste, a potência, entendeu?

JT Tá

CA E pra isso ele tem que estar muito vivo como pessoa. Então assim, a minha história é muito essa assim: é de possibilitar, criar possibilidade dessa tranquilidade pra que esse personagem se sobreponha ao raciocínio do ator, ta entendendo?

JT Sim. Eu percebo, de uma maneira muito positiva, que você tem uma liberdade de trabalho com seus atores, nesse processo de criação, muito grande, né?! Mas existem...

CA Mas não é tão grande assim...

JT Hã...

CA Porque, na verdade, tem uma coisa, que é muito bom a gente falar, que um preparador de ator, que é isso que eu sou,... eu gosto muito do termo que eles usam aqui na TV Globo que é o instrutor de dramaturgia, que é como tem no meu crachá escrito. Eu acho muito bacana isso. Mas o que eu acho muito importante a gente, nós que somos instrutores de dramaturgia, preparadores de ator, ensaiadores de elenco, é a gente saber que a gente ta trabalhando, mas que os atores são da direção, não são nossos. Então a gente tem que ta muito afinado com a direção sobre o quê que eu posso contribuir pra essa obra que esse diretor ta fazendo, ta entendendo?!

JT Perfeito.

CA Então isso é muito importante e muito delicado. Talvez seja a parte mais delicada do trabalho. É você servir à direção e aos atores, com o pensamento de que o diretor tá querendo e do que os atores vão tratar, ta entendendo? É um lugar bem delicado e de muita responsabilidade assim, no sentido ético mesmo, de estar nessa linha de fogo e ser útil ao projeto como um todo, ta entendendo?

- JT Uhum. Mas existe um padrão que, de certa forma, é adotado pela emissora? A emissora dá algumas indicações pra vocês instrutores, ou isso, de fato, é da relação com o diretor e com o elenco?
- CA Olha, eu sempre fui muito livre aqui. Eu fiz aqui Amores Roubados, O Rebu, fiz I love Paraisópolis, e eu nunca tinha feito uma novela na minha vida. É muito bom fazer, é muito produtivo entender como funciona isso. Aí fiz agora As ligações perigosas , que é uma série que acabou de filmar essa semana, e to viajando quinta-feira pra começar as filmagens de O país do (futuro), que é outro trabalho com José Luiz Villamarim, que é um cara que eu tenho trabalhado com mais frequência aqui dentro. Então, assim...
- JT Perdão, qual esse último trabalho?
- CA Oi?
- JT Qual esse último trabalho, desculpa.
- CA O que eu vou fazer?
- JT É. Do Villamarim.
- CA Esse que eu to fazendo agora, to na sala de ensaio falando com você, chama O país do futuro.
- JT Ah, ok. Ok.
- CA Então, eu acho que assim, a TV Globo nunca me determinou nada. Eu fui muito bem acolhido aqui. E assim, cada processo é um encontro meu com o diretor e com o elenco, e a gente nesse empenho de um planejamento de ensaio, de como é que a gente vai fazer, quanto tempo a gente tem. Eu sou muito adaptável também. Eu posso ter dois meses, que pra mim é um tempo maravilhoso, como eu posso ensaiar duas semanas e a gente vê o quê que sai daí, enfim... cada projeto é um projeto.
- JT Entendi. E você costuma fazer um trabalho contínuo depois do começo das gravações, quando o produto ta no ar?
- CA Então, na verdade, em Amores roubados eu fui até perto do final, mas eu tinha um compromisso de outro projeto do cinema que eu já tinha acertado. No Rebu foi a mesma coisa, eu tinha outro projeto no cinema que eu tinha fechado, Em Paraisópolis que eu achei que ia ser muito pequena ela foi estendendo e eu continuo ainda, mesmo tendo feito o Ligações perigosas e tem o negócio do País do futuro, estudando algumas cenas com alguns dos atores .

- JT Uhum.
- CA Né... que é uma coisa novíssima pra mim. E O país do futuro eu vou ficar agora o processo inteiro, até o final das gravações.
- JT Certo. E você vê alguma diferença desse processo que é feito antes do produto ir ao ar, antes de começarem as gravações, pra depois, enquanto ta rolando?
- CA Olha, pra mim é tudo novo. Porque minha origem é o cinema. No cinema a gente só vê daqui a um ano aquilo que a gente fez né.
- JT Aham.
- CA Aqui eu comecei fazendo Amores Roubados que era como se fosse cinema. O Rebu já tinha uma coisa que a gente filmou muita coisa antes ,mas depois enquanto tava a novela a novela no ar, a gente continuava trabalhando. Paraisópolis foi um grande aprendizado assim. Eu acho que é muito positivo, assim, poder estar junto enquanto a coisa ta acontecendo, porque, principalmente uma novela que é muito viva e as coisas vão mudando.
- JT Isso...
- CA E a gente tem que ta preparado. Nós, enquanto artistas, atores. Eu me coloco como ator porque eu fui ator, e eu acredito que a gente não deixa de ser. A gente tem que ta muito preparado, e esse personagem muito bem... é... a gente sabendo muito bem o personagem, pra qualquer coisa que o autor venha escrever, a gente saiba de onde tirar e como viver aquilo. Então é divertido isso na novela. Eu achei muito divertido essa possibilidade das coisas irem mudando, esperar os blocos chegarem. Eu nunca tinha feito isso, pra mim é muito novo. Muito... eu aprendi muito com isso.
- JT E chegou....
- CA É muito bom assim, ta junto. Oi, desculpa.
- JT Imagina. E chegou a acontecer em algum caso de ter alguma intervenção por essa questão da obra aberta, dela ta sendo escrita ao mesmo tempo, o acompanhamento do público, de ter alguma intervenção que gerasse alguma alteração na composição de alguma personagem?
- CA Não entendi muito, desculpa.
- JT É, então... você ta falando dessa experiência do I love Paraisópolis né, que é uma obra aberta, que vocês...
- CA Aham

- JT Que você tá trabalhando com o elenco enquanto a novela tá no ar. Por questões, às vezes, de recepção, pesquisas de opinião, ibope, ou às vezes até pela questão do próprio autor de querer conferir um rumo novo pra um personagem, aconteceu algum caso de algum personagem ter a sua trajetória alterada e você precisar alterar seu trabalho de preparação?
- CA Não. Acho que é tudo muito orgânico aqui. Acho que as coisas vão acontecendo e a gente vai vendo o que tá escrito. Eu nunca também... nunca me chamaram, é... nunca fui abordado nem pela direção nem por ninguém sobre a coisa do ibope, o que tem de mudar, as pesquisas, nada disso aconteceu até agora comigo aqui dentro.
- JT Uhum.
- CA Eu, particularmente, não gosto de dar entrevista. Tô gostando de dar entrevista pra você, pela questão acadêmica, mas eu não dou entrevista pra televisão, essas coisas, já em alguns processos. Por que eu acho que esse processo de ensaio é uma coisa muito íntima.
- JT Sim!
- CA É... é muito delicado. Eu trabalho com momentos muito íntimos junto com os atores. E eu acho que são sagrados. Que eles fiquem reservados, só a gente. Eu não gosto de falar do processo de nenhum trabalho, de nenhum ator individualmente porque eu acho que é muito indelicado da minha parte expor a intimidade da gente da sala de ensaio pra quem quer que seja, entendeu?
- JT Ah sim. A minha intenção aqui também não era nem abordar se teve algum problema...
- CA Não, não... eu só tô te dizendo que eu tenho muito cuidado com isso...
- JT Certo. Não, claro...
- CA Não é te criticando não... a gente pode falar. Mas eu preservo muito isso. Porque é muito né... os atores se expõem muito num processo de ensaio.
- JT Sim.
- CA Acho que a gente tem que ser muito cuidadoso com isso.
- JT Sim. A intenção era só saber se essa questão da novela como obra aberta, se isso influenciava no trabalho. Você já respondeu e tá ótimo. E no caso do I love Paraisópolis, que é uma novela que se ambienta em São Paulo. Teve alguma diferença nesse processo, talvez? Muito se falou dessa questão de atores que estão

habituaados com esse ambiente do Rio de Janeiro, recriando uma realidade de São Paulo, teve alguma particularidade?

CA Ah sim. Não, sempre, sempre. Inclusive acho que tinha um compromisso artístico dos atores com a própria comunidade de Paraisópolis de que se reconhecessem nesses personagens. Então isso realmente é uma coisa que a gente busca trazer o máximo de uma verdade que se aproxime daquele lugar. Até pra que as pessoas devam estar representando uma comunidade tão grande como Paraisópolis se reconheçam, se identifiquem e até se orgulhem de estar sendo representadas por esses atores, entendeu? Então a gente tinha realmente uma busca sobre os sotaques, eles tinham aí uma professora de prosódia que foi muito importante no processo como um todo, tá entendendo? A gente tinha um raciocínio de estar sempre pensando que essa história acontecia naquele lugar e que tinha uma influência geográfica muito forte pra aqueles personagens.

JT Entendi. E Chico, você já atuou em meios muito diversos. Eu acho que isso enriquece muito a sua visão. Você vê diferença no processo de preparação de uma novela pra uma minissérie, pra um seriado?

CA Não, não vejo. Não vejo. Eu acho que é muito de cada processo. O que eu vejo diferença é como a gente vai contar essa história. Que história é essa que a gente vai falar? Quem são essas pessoas? Aí realmente elas são muito diferentes uma da outra. Mas não por ser cinema ou televisão, ou novela ou série. Mas sim pela história. O quê que a gente quer com isso? Aonde a gente vai chegar? Onde eu vou virar um artista melhor? Como isso vai ser transformador pra mim enquanto artista, contar a história desse personagem? Como eu posso contribuir? O que eu posso melhorar na minha vida, na vida de alguém, entendeu? Aí eu acho que é realmente muito diferente de uma obra pra outra.

JT Tá. E qual a maior dificuldade que você encontra nesse processo?

CA Ah, é de chegar até o fim sendo legal com todo mundo, que as pessoas estejam bem. E que a gente se ame e que a gente tenha um encontro artístico frutífero e feliz. Eu acho que essa é a maior dificuldade, assim, manter um equilíbrio de todo mundo, e que a gente... que esse encontro seja revelador, potente e afetuoso. Eu acho que é a maior dificuldade e o maior objetivo também.

JT Uhum. Legal. Bom, Chico, agora eu quero deixá-lo à vontade. Se você quiser me relatar alguma experiência, quiser fazer algum comentário...

- CA Não... eu acho que já falei muito...
- JT Sobre o seu trabalho, ou em relação à TV Globo. Fique à vontade.
- CA Não, eu acho que já falei demais. Só se você quiser saber mais alguma coisa, eu acho que já falei muito até.
- JT Imagina. Das perguntas específicas que eu tinha aqui, até algumas eu nem precisei fazer porque seu discurso foi tão fluido e um raciocínio tão bem encadeado que o material aqui já se completou. E eu deixo aberto pra você mesmo, algo que queria destacar.
- CA Eu espero só poder ter ajudado você, no seu trabalho. Vou te falar que eu fico muito tímido de falar com pessoas acadêmicas assim, porque na verdade eu não estudei.
- JT Imagina, Chico. Não se preocupe.
- CA O meu trabalho foi acontecendo, mas eu faço ele com a maior honestidade do mundo, com a maior vontade de fazer e com o maior respeito por todo mundo que ta próximo. Principalmente também, porque quem vai assistir, entendeu? O grande objetivo é tocar o coração das pessoas que vão assistir. Se tratando de uma empresa como a TV Globo que tem uma abrangência tão grande, a gente poder imaginar que em uma noite você pode, por trinta segundos, tocar o coração de uma mulher do jardins em São Paulo, de um seringueiro no Acre e de um pescador em Alagoas, ta entendendo, eu acho que é uma responsabilidade muito grande pros artistas. E agente não pode esquecer que a gente ta falando de um país tão grande, trabalhando numa empresa que abrange tanta gente, entendeu? Isso eu acho que é muito forte e muito... é muito importante que a gente tenha essa consciência, que os atores pensem nisso na hora de representar, não ficar pensando em representar, mas saber que a gente tem esse compromisso, né. E que a gente tem que ser muito honesto, muito delicado também na abordagem desses personagens. Que o mundo ta precisando de delicadeza, a gente tem que ser delicado.
- JT Ah, que bacana. E não se preocupe com essas questões de Academia, quem sou eu. Eu sou como você, comecei como ator aos quatorze anos também e fui enveredando por outros caminhos . E cheguei aqui agora, to trabalhando essa questão e tentando entender. Sempre gostei muito de novela, do trabalho da TV

Globo, e isso que me levou a fazer essa pesquisa. E é um prazer muito grande falar com você...

CA O prazer é meu. E desculpa também qualquer coisa, esse meu jeito estabonado de falar assim, mas eu sou desse jeito.

JT Imagina, foi ótimo! Acho que você me cedeu um material riquíssimo. Eu agradeço mesmo pela sua abertura, pela conversa. Você tocou em pontos cruciais que clareiam bastante o objeto.

CA Tá bom, tá bom.

JT Tá bom?!

JC Chico, muito obrigado.

CA De nada, Juan. Desculpa também ter falado muito.

JC Não, não tem nada que desculpar. Eu adorei a entrevista.

JT Pois é.

CA Tá bom.

JT Obrigado, abraços.

CA Tchau e bom trabalho pra vocês.

JC Tchau, boa tarde.

JT Tchau.