

**UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE MESTRADO EM COMUNICAÇÃO**

WELLINGTON DIAS DE MELO

**TELEVISÃO, ATUAÇÃO E INOVAÇÃO:
As transformações no cotidiano de trabalho de artistas da televisão
brasileira**

**São Caetano do Sul
2014**

WELLINGTON DIAS DE MELO

**TELEVISÃO, ATUAÇÃO E INOVAÇÃO:
As transformações no cotidiano de trabalho de artistas da televisão
brasileira**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Municipal de São Caetano do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Área de Concentração: Comunicação, Inovação e Comunidades.

Linha de Pesquisa: Transformações Comunicacionais e Comunidades.

Orientadora: Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo

**São Caetano do Sul
2014**

FICHA CATALOGRÁFICA

M486t

Melo, Wellington Dias de

Televisão, atuação e inovação: As transformações no cotidiano de trabalho de artistas da televisão brasileira / Wellington Dias de Melo. -- São Caetano do Sul: USCS / Universidade Municipal de São Caetano do Sul, 2014.
85 p.

Orientadora: Prof^a Dr^a Priscila Ferreira Perazzo

Dissertação (mestrado) - USCS, Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, 2014.

1.Comunicação. 2.Inovação. 3. Televisão. 4. Atuação. 5. Teatro.

I. Perazzo, Priscila Ferreira. II. Universidade Municipal de São Caetano do Sul, Programa de Pós-Graduação em Comunicação. III. Título.

REITOR DA UNIVERSIDADE MUNICIPAL DE SÃO CAETANO DO SUL USCS

Prof. Dr. Marcos Sidnei Bassi

Pró-Reitora de Pós-graduação e Pesquisa

Prof^a. Dra. Maria do Carmo Romeiro

Gestor do Programa de Pós-graduação em Comunicação

Prof. Dr. Herom Vargas Silva

Dissertação defendida e aprovada em 19/02/2014 pela Banca Examinadora constituída pelos professores:

Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo (orientadora)
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

Profa. Dra. Bárbara Heller
Universidade Paulista

Prof. Dr. João Batista Freitas Cardoso
Universidade Municipal de São Caetano do Sul

Agradecimentos

Agradeço à Universidade Municipal de São Caetano do Sul por me proporcionar meios para realizar esta etapa, não apenas pelo período em si, mas por me fazer sentir que, por mais que o caminho tenha sido trilhado com pedras, elas tenham servido para que eu calçasse meus pés e não afundasse em um projeto sem crescimento pessoal.

Aos professores do Programa de Mestrado em Comunicação da USCS que, embora tenham seus doutorados muito bem consolidados, serão meus eternos mestres pelos ensinamentos e, mais que isso, pelo incentivo e estímulo à reflexão fora dos padrões, forçando-me a ter uma visão mais crítica e por me propiciarem debates e diálogos completos, sólidos e iluminadores. Mais do que professores, foram verdadeiros mestres em ensinar e nunca se recusaram a sanar qualquer dúvida que surgisse; sempre se empenharam em estender a mão nos momentos em que não somente eu, mas também meus colegas, estávamos em desânimo e abatidos pelo cansaço.

Agradeço à minha orientadora, Profa. Dra. Priscila Ferreira Perazzo, que acompanhou fatos de minha vida pessoal que interferiam diretamente no andamento desta pesquisa. Diante disso, preocupou-se com meu bem-estar a todo instante. Fico grato pelo envolvimento e paixão com que guia seus trabalhos, fazendo-me ver novas possibilidades quando o caminho parecia fechado; e por acreditar não somente nesta pesquisa, mas em mim, a todo o momento.

Agradeço aos professores que integram a minha banca: Dra. Bárbara Heller, que com sua imensa educação, delicadeza e gentileza me deu diversas sugestões e me alertou das principais falhas que cometia, sempre com prontidão em ajudar; e ao Dr. João Batista Cardoso, que tão atenciosa e prontamente me indicou direções que, sem dúvida, têm peso nesta pesquisa.

Aos amigos do grupo de teatro A Ordem do Caos, que aguentaram dois anos de uma presença falha de minha parte, mas nunca me deixaram desanimar, entendendo e compreendendo até mesmo quando eu já não tinha mais razão em qualquer discussão. Assim também não posso deixar de agradecer à jornalista Giselle Olmedo pelas

verdadeiras aulas e prontidão em tudo que eu fazia. Amigos certos se conhecem nas horas certas.

Agradeço também ao colega Fernando Mariano, por me indicar o Programa e marcar o primeiro encontro com minha orientadora, além das diversas dicas de como proceder; ao mestre Antônio Carlos, que me deu a primeira oportunidade de atuar como professor no meio acadêmico e me levou à busca pelo mestrado; e ao meu amigo João Carlos Rocha, que esteve presente em todos os instantes, sempre se dispondo a me ajudar.

E, por fim, quero agradecer aos meus pais pela educação que me deram, pois foi graças a ela que portas se abriram em minha vida. Graças ao respeito que me ensinaram a ter para com os outros é que hoje esta dissertação se torna mais uma etapa cumprida de minha vida, com o auxílio de pessoas que muito respeito, são por mim queridas e que tenho grande apreço.

A vida é uma peça de teatro onde você opta por assumir o papel de ator principal de sua vida ou apenas ficar na plateia deixando-a viver por você. Saiba viver e não apenas passe pela vida, entenda que a única pessoa capaz de mudar algo verdadeiramente em sua vida é você mesmo, até Deus precisa que permitamos para nos mudar.
(César Ribeiro)

À minha querida filha Ártemis e à sua mãe, Jacileide, que no momento mais conturbado de nossas vidas teve comigo as melhores atitudes de apoio para a conclusão deste trabalho.

Resumo

Quando a produção de televisão se expandiu no Brasil, entre os anos de 1960 e 1970, os atores e atrizes, que normalmente vinham do teatro, se depararam com a necessidade de criar novos métodos de atuação diante das câmeras. Não existiam técnicas ou manuais de como atuar para televisão. Para tanto, procuraram testar práticas de atuação, diferentemente da que faziam em outros meios. Nesse sentido, a inovação pode ser identificada na transformação da atuação como prática comunicativa da comunidade de artistas, que passa pelo trabalho diário de atuação na TV. Por isso essa dissertação tem como objetivo principal identificar, a partir das entrevistas ao site No Mundo dos Famosos, as mudanças ocorridas no trabalho de atores e atrizes que foram atuar na televisão. Especificamente, pretende-se apontar como se deu a carreira deles a partir da sua atuação na TV e identificar as práticas de encenação utilizadas em televisão. Foram coletadas 19 entrevistas de artistas da televisão brasileira dadas ao jornalista Jefferson Balbino, que as publicou no site No Mundo dos Famosos. A partir desses relatos, foram identificadas suas trajetórias de vida, o início de suas carreiras na televisão e como adaptaram as maneiras de atuar no teatro para o trabalho com as câmeras. Com isso, considerou-se que a inovação na televisão também passou pelo trabalho de atuação desses artistas que transformaram a atuação teatral em atuação televisiva. E, mesmo que a esse momento a atividade fosse empírica e experimental, criaram novas técnicas e contribuíram para a constituição de manuais de atuação na TV.

Palavras-Chave: Comunicação, Inovação, Televisão, Atuação, Teatro.

Abstract

When television production expanded in Brazil between the 1960s and 1970s, the actors and actresses who normally came from the theater, faced the necessity of creating new staging methods in front of the cameras. There weren't manuals or techniques about how to act in television. For such, they looked forward to testing staging practices, differently from what they did in other environments. Therefore, the innovation can be identified in the transformation of acting as a communicative practice of the community of artists, which works acting daily on TV. Because of that, this essay has the goal of identifying, from interviews on the website "No Mundo dos Famosos", changes in the job of actors and actresses who decided to work on TV. Specifically it intends to indicate how their career was conceived from their acting on TV and identify the staging techniques used on TV. Nineteen interviews with Brazilian TV artists were given to the journalist Jefferson Balbino, who published on the website "O Mundo dos Famosos". From those reports, their life trajectories were identified as well as the beginning of their careers on TV and how they adapted the ways of acting from theatre to the cameras. Therewith, it was considered that innovation on TV has also been through the acting process of those artists who transformed theater acting into TV acting. And even if this acting moment were empirical and experimental, they have created new techniques and contributed for the construction of manuals of TV staging.

Keywords: Innovation, Television, Staging, Theater, Theatre.

SUMÁRIO

Introdução.....	12
1 Capítulo 1 - O tornar-se artista: incentivos e inspirações.....	37
1.1 O início da carreira.....	37
1.2 Escolas, inspirações e aprendizados.....	46
2 Capítulo 2 – Fazer TV.....	51
2.1 O advento da televisão e o ambiente de experimentos	51
2.2 Teledramaturgia: novelas e minisséries.....	55
3 Capítulo 3 - Das falhas ao sucesso	63
3.1 Errando é que se aprende	63
3.2 Sucesso e satisfação	65
3.3 O aprendizado do cinema para a televisão.....	69
Considerações Finais	74
Referências Bibliográficas	79

Introdução

A atuação é uma arte usada há séculos pela humanidade como instrumento de comunicação para recriar momentos, educar e doutrinar, entre outras funções. Seja arte, culto ou informação, é pela atuação que, no passado, tribos primitivas repassavam sua memória às novas gerações, por meio de atos com roteiros estabelecidos, cenários e figurinos. Com o passar do tempo, interpretar ganhou formas, linguagens e concepções de acordo com suas práticas, ocasiões e intenções, criando escolas e as inserindo no campo da arte. Seu caráter de comunicação, no entanto, não se alterou. Atuar ainda é comunicar, assim, inerente ao ser humano.

Presente nos hábitos dos indivíduos em geral, atuar, ainda que sem tal finalidade, está em gestos ilustrativos quando se narra um acontecimento a fim de estabelecer comunicação ou mesmo enfatizar um ocorrido. No entanto, para certas pessoas, trata-se de uma profissão. Especialistas em criar ou recriar personagens, muitos se destacaram nas formas de atuação, conseguindo estabilidade na chamada “carreira artística” e tornando-se até referência para quem busca esta área. Tiveram em suas trajetórias diferentes repertórios, mas mesmo assim conseguiram se tornar artistas. Alguns estudaram para este fim e outros trilharam este caminho de forma gradual. Outros, ainda, nem têm a atuação como profissão principal, mas conseguem interagir e interpretar diante de diferentes sistemas como o teatro, o cinema e a televisão, mesmo que não tenham sido preparados para a linguagem específica aplicada na obra em que participam. Isso, no entanto, não empobrece seu desempenho, pois o artista acaba por realizar tal trabalho mesmo que seja diverso de seu ambiente ou costume.

Os artistas de televisão, normalmente conhecidos do público por atuarem em dramatizações naquele meio e em peças de teatro, costumam relatar sua trajetória, escola e curiosidades sobre a carreira em entrevistas realizadas para diferentes veículos. A partir dessas informações, é possível entender como se dá este processo de criação e construção não só de uma personagem, mas do próprio ator.

Diante da capacidade de aprender, assimilar e inovar a comunicação pela atuação busca-se, nestas entrevistas acessíveis a partir de suas publicações, fonte de pesquisa para o conhecimento e a compreensão da interpretação na vida destas pessoas, o que permite traçar um parâmetro entre suas trajetórias de vida e de carreira, a fim de destacar como se dá o processo de construção da própria identidade destes indivíduos enquanto artistas.

Origem do estudo

Esta pesquisa é estimulada pelos anos trabalhados com o teatro, em encenações, onde presenciei as diversas atuações cênicas e suas aplicabilidades para compor uma cena ou personagem. Entrei no meio teatral no ano de 1996 por vontade, mas sem conhecimento. Foi uma isenção meramente intuitiva e sem nenhuma base fundamentada, na qual acabei por montar um grupo com outros interessados. Essa mescla de pessoas trouxe uma vivência que me encorajaria a buscar mais fontes e métodos, levando-me, posteriormente, a estudar a linguagem teatral. Entretanto, este estudo, naquele momento, era composto pela assimilação de parte das técnicas colocadas por cada um dos participantes. Tais pessoas tinham características próprias, sendo que algumas delas não possuíam embasamento necessário para serem consideradas artistas de teatro, como era meu caso. Com as pesquisas sobre o meio, notei que muitos se guiavam pelos palcos com a intuição e a percepção de seu público.

Impulsionado por conhecer mais sobre a atuação cênica, busquei novos grupos, artistas e locais de estudo. Distintas em suas formas e gêneros, nessa procura me deparei com estilos próprios e apresentações de uma mesma peça com preparações completamente diferentes umas das outras.

Tal vivência permitiu-me interpolar os métodos e presenciar rompantes de criatividade de diretores, atores e produtores, no intuito de criar algo que pudesse causar um estímulo inovador no espectador. Estas obras se deram com o conhecimento das técnicas e das linguagens, mas, sobretudo, com o instinto e a

capacidade de análise do criador e a relação que ele queria com seu público. Notei que a teatralidade é inerente ao ser humano, conforme diferentes situações, manifestando-se natural ou forçosamente, mas sempre guiada pelo imaginário. Assim, concebi um teatro que se realiza de maneira instintiva.

Estes aprendizados no teatro, associados à minha formação em Rádio e Televisão, me levaram a presente pesquisa, voltada às experiências de artistas que trabalharam no meio teatral e na TV, principalmente no que diz respeito às questões que envolvem o ato de encenar.

Objeto do estudo e problematização

Cada artista se guia por uma linha de atuação, levando em conta suas particularidades, gostos e afinidades. Alguns transitam entre variados gêneros e linguagens, descritos e classificados conforme suas épocas, etnias ou religiosidade, entre outros fatores. Esta amplitude de técnicas de interpretação fornece um panteão de possibilidades que são seguidas à risca na criação cênica, mas que em muitos momentos de rompante criativo são decupadas e delas extraídas as formas necessárias para a composição de um artista.

Antes, devemos entender que o artista, mencionado neste estudo, refere-se a atores e atrizes de qualquer idade. O ator é aqui tratado por sua função, não por gênero sexual; trata-se do ser atuante, de alguém que interpreta um texto. Desta maneira, clareia-se a titulação que adiante será descrita, tanto para “ator” quanto para “artista”.

Recriar usando partes de técnicas pode parecer, a princípio, algo simples e comum, mas entender que muitos destes processos são laboratoriais e chegam a causar verdadeiros sofrimentos em suas “cobaias” pode fornecer dados importantes sobre a capacidade de inovação das formas comunicacionais do artista frente a novos desafios.

Estes processos podem ser analisados na introdução de novos sistemas técnicos de comunicação, como a chegada da TV no Brasil, na década de 1950, ponto

de partida desta pesquisa. Mas a cronologia não será o foco e sim a busca por bases históricas que permitam compreender como os artistas inovaram usando métodos de atuação seguindo os modelos de Stanislavski¹ e Brecht², autores que se tornaram verdadeiros manuais para os artistas teatrais.

Na chegada do sistema televisivo ao Brasil ainda não existiam artifícios específicos de como deveria ser a atuação no novo meio. Os atores precisavam usar de perspicácia para poder se comunicar na TV, que também era um ambiente experimental para os processos de filmagem e produção. Havia a necessidade de se aprimorar habilidades, adaptar linguagens e usar a intuição a partir de suas vivências de encenação no teatro. Ocorreu uma transformação social na comunicação e, desde então, as técnicas, as metodologias e a própria concepção de artes cênicas ganharam destaque e visibilidade, o que justificava estudos cada vez mais aprofundados sobre o tema.

Foi assim que transpor métodos de atuação do teatro para a televisão tornou-se fundamental. Este processo levou à elaboração de novas formas de interpretação. No Brasil, desde 1930, havia artistas dramáticos em rádios que também desempenhavam papéis no teatro, lugar onde formavam e exercitavam todas as suas técnicas vocais e interpretativas. Com as produções televisivas, ocorreram muitas adaptações na dramaturgia que, antes, se atinham aos palcos dos estúdios radiofônicos.

É interessante observar que todos estes formatos radiofônicos, com a chegada da televisão, nos anos 50, ganharam suas versões televisivas. Do radioteatro derivou-se o teleteatro, da radionovela, a telenovela e os seriados prosseguiram na TV repetindo os modelos radiofônicos, onde num *plot* destacavam-se um personagem carismático envolvido em diversas situações inusitadas, por vezes policiais ou romancescas, conforme o programa. (BRANDÃO, 2005, p.42).

Não existiam técnicas descritas ou mesmo base de inspirações, pois era um sistema novo em todo o mundo. As emissoras ainda engatinhavam e aprendiam com

¹ Constantin Stanislavski (1863- 1938 | Rússia), renomado ator e diretor de teatro, responsável pela criação do sistema de atuação chamado "O Método Stanislavski".

² Eugen Berthold Friedrich Brecht (1898–1956 | Alemanha) dramaturgo, poeta e ator, reconhecido por seus trabalhos teóricos e artísticos que influenciaram o teatro contemporâneo.

acertos e erros, fazendo televisão por prática e não por estudo, além de não saberem qual técnica deveria ser empregada. Por isso, utilizava-se o teatro diante das câmeras. Somente após diversas adaptações foi se formando uma linguagem mista, porém própria para a televisão (FEDERICO, 1982, p.84-85). Isso também afetou a maneira como os artistas trabalhavam. Diante das câmeras, havia a necessidade de movimentos mais restritos e em posições demarcadas, fornecendo o enquadramento correto para a captação de sua imagem. Contudo, mantinha-se a preocupação de que, mesmo com movimentos gestuais contidos para não ultrapassar os planos de captura da imagem pelas câmeras, fosse possível dar ao público, neste caso o telespectador, as mesmas emoções que este teria se estivesse em uma plateia, ao vivo.

Diferente do rádio, em estúdios vazios, longe dos palcos e do público, que permitiam amplos movimentos e exageros na entonação da voz, os artistas, no ambiente televisivo, precisavam expressar o sentimento de suas personagens, expondo emoções em seus rostos e olhares para que fossem captados em planos fechados pelas câmeras e levassem ao telespectador maior veracidade em suas atuações. A visão do telespectador é diferente da que possui o público teatral, já que este, mesmo quando consegue enxergar o rosto do ator, não está próximo o suficiente para observar as expressões faciais durante a atuação; na televisão isto é permitido, mas apenas se o movimento de câmera proporcionar tal ângulo, ficando este momento à escolha da direção e edição.

No Brasil, a TV ofereceu ao teatro um espaço favorável à sua expressão televisual. Devido ao seu apelo popular [...] as apresentações das peças não eram relegadas a horários de baixa audiência, reservados aos guetos culturais - óperas, concertos e balé - geralmente transmitidos aos domingos pela manhã. Ao contrário, o teatro ganhou o "horário nobre". E o que é mais importante, as técnicas do meio, particularmente, o uso de movimentos de câmera, o enquadramento em *close up* que podia mostrar o ator em seu olhar concentrado, seu íntimo, abriram novas possibilidades para a ênfase dramática e de expressão (BRANDÃO, 2009, p.5).

Neste ponto, o cinema foi referência para as novas técnicas de atuação, mas, mesmo usando a linguagem cênica, ainda tratava-se de um gênero diferente e não cabível nas produções televisivas de dramaturgia, naquele momento. Assim, o novo

método de encenação passou a ser chamado de teleteatro, tornando-se uma das formas mais populares e inovadoras nas grades de programação.

Chamado pelos *Diários Associados* – conglomerado de jornais e revistas do grupo de Chateaubriand – de ‘cinema a domicílio’, a programação inicial nada tinha a ver com exibição de filmes. Teve influência direta do rádio, com o mesmo formato de programação. Inclusive aproveitando técnicos e artistas, como Hebe Camargo, Walter Foster, Vida Alves, entre outros (ALMADA, 2010, p.8).

Nos primórdios da televisão, com a programação ao vivo, ocorreu certa abertura para o uso de improvisos na atuação e muitas aplicações das artes do teatro, visto que não havia sido instituída ainda uma metodologia própria e, principalmente, devido às falhas que ocorriam durante as gravações. Com a chegada do *videotape*, a dramaturgia na TV desvencilhou-se do teatro, agregando diversos gêneros; contudo, não apenas se utilizou de partes destes outros métodos, mas também criou, com estes elementos, uma linguagem própria.

Como pôde-se verificar, a televisão, em sua natureza, é composta por uma série de linguagens - apresentações musicais, dramaturgia, esporte, jornalismo, dentre outras. Cada evento audiovisual desses constitui um enunciado singular que se apresenta de forma única (CARDOSO, 2009, p.64).

É necessário mencionar que o radioteatro foi precursor dos teleteatros que, por sua vez, antecederam a dramaturgia que viria a ser utilizada no próprio rádio e na televisão. No Brasil, o rádio teve seu auge nos anos 1930, tornando-se o principal meio de comunicação. Incentivado pelo governo Vargas, contou com o capital das publicidades, que deu novos formatos às obras ali realizadas. O imaginário do público foi alcançado rapidamente, aceitando o sistema, uma estratégia para ampliar o sentimento nacionalista (HAUSSEN, 2001, p.11). Houve uma euforia popular e esta indústria lançou “astros”, alavancando, por consequência, o consumo de derivados, como revistas especializadas, festivais e bailes. A população seguia seus artistas, que ganhavam notoriedade no espaço nacional.

Apesar do rádio ainda ser um veículo novo aos brasileiros, um público consolidava-se gradativamente. A década de 40 vem inaugurar o denominado “anos de ouro” do rádio no Brasil. É o momento em que ele se torna mais presente na vida dos cidadãos, não somente pela grande procura pelos artistas nos programas de auditórios, mas também pelo noticiário da Segunda Grande Guerra e a inserção das radionovelas na programação (CHAVES, 2007, p.29).

Alguns destes artistas sumiram do cenário público e outros migraram entre cinema e televisão. Outros, ainda, passaram por diversas emissoras, onde puderam experimentar gêneros diferentes de atuação e direções focadas em estéticas próprias. São nestes relatos, em forma de entrevistas ao site *No Mundo dos Famosos*³, que serão coletados os dados desta pesquisa. Assim, este estudo pretende focar nas vivências de artistas brasileiros que cederam entrevista ao jornalista Jéfferson Balbino no site *No Mundo dos Famosos* e possuem mais de trinta anos de carreira artística em atuações cênicas.

Por meio das narrativas destes artistas, que vivenciaram os já mencionados processos de mudança (entre os palcos de teatro, rádios, estúdios cinematográficos e estúdios de televisão) é que serão encontrados os aspectos para nortear esta análise, delineando como foram afetadas suas atuações, comportamentos profissionais, técnicas e conceitos de interpretação.

Partindo da premissa de que parte destes atores e atrizes, com cerca de quarenta anos de carreira, não tiveram formação cênica específica antes de começar sua trajetória artística, levanta-se a hipótese de eles necessitaram adaptar e criar formas de atuação no meio televisivo. A representação é expressivamente influenciada por seu contexto social e, de forma paradoxal, causa influência no mesmo. Como objetivo principal, deseja-se identificar, a partir das entrevistas ao site *No Mundo dos Famosos*, as mudanças ocorridas no trabalho de artistas que foram atuar na televisão. Especificamente, pretende-se:

- 1) Apontar como se deu a carreira destes artistas a partir de suas atuações na TV;
- 2) Identificar as práticas de encenação utilizadas para atuação em televisão.

³ Website dedicado a entrevistas com profissionais do meio artístico. Disponível em: <www.mundodosfamosos.com.br>.

Este estudo se volta para a atuação social de artistas e sua comunidade em diferentes meios de atuação. Alinhado com a proposta de “Transformações Comunicacionais e Comunidades”, no Programa de Pós-Graduação em Comunicação (PPGCOM) da Universidade Municipal de São Caetano do Sul (USCS), vê-se a dramaturgia teatral, televisiva ou cinematográfica sob a perspectiva da comunicação e pela transformação social de como uma comunidade de artistas provoca mudanças no processo comunicacional.

Tal inovação se dá pela atuação e experiência dos artistas que se utilizam de diferentes formas de dramaturgia, transformando a prática de atuar para contribuir com um novo método para a televisão, já que “ninguém suspeitava sequer como chegar a uma linguagem televisiva” (FEDERICO, 1982, p.83).

Justificativa: a atuação e a comunicação pelos meios

A busca pela forma de como o artista consegue inovar em um sistema comunicacional sem uma linguagem própria, como ocorreu no começo da teledramaturgia brasileira, ainda é uma questão pouco estudada.

Entender como os atores dão vida às suas criações é um processo que pode levar a uma comunicação mais dinâmica, afinal, tais pessoas são capazes de realizar improvisos em um momento curto e único, no qual o contato com o receptor está estabelecido, mas não fechado, permissível de alterações. Esta relação pode ser vista como um sistema individual que, mesmo seguindo conceitos teóricos, detém muito da individualidade de quem o inicia, pois a capacidade de lidar com novos meios e situações é inerente ao artista. No entanto, para entender este processo é necessário estudar os meios e as situações em que ocorrem, bem como compreender o comportamento social e a época em que ele se dá.

A passagem do teatro para TV pode ser considerada uma inovação para a dramaturgia brasileira na década de 1950, quando o gênero de programa conhecido por *teleteatro* acabou por definir uma linguagem própria: “Do teatro, extraíam a densidade

cultural da dramaturgia, adaptando-a, porém, ao novo meio, criando uma nova forma de expressão corporal e uso da voz” (BRANDÃO, 2006, p.7).

Tratar de atuação é remeter-se à teatralidade e, sempre que se pensa neste tema, as referências gregas são utilizadas como base para qualquer elaboração cênica. Embora seu berço seja considerado na Grécia, nos cultos a Dionísio (BRANDÃO, 1996, p.9), a encenação existe desde os primórdios da humanidade, usada como forma de expressão religiosa, em tribos para festejar determinado momento ou até mesmo passar conhecimento. A interpretação está presente na humanidade em diversas situações, ilustrando momentos, contos ou em conversas entre as pessoas, sem que o sujeito — neste caso, um ator inconsciente — se dê conta deste ato. Portanto, dar caráter teatral a uma situação é algo inerente ao ser humano, pois se manifesta na infância e tem continuidade na vida adulta. Porém, isto não o define o indivíduo como profissional. Representar, mesmo em suas diferentes linguagens, pede do ator um domínio de técnicas e formas cênicas que a atuação cotidiana não demanda.

Ao buscar narrativas de períodos anteriores, são encontrados relatos atemporais, chegando a descrições de um futuro desejado ou que não existirá. Com isso, o passado sofre uma sobrecarga do tempo presente, acarretando na memória do entrevistado uma releitura da vivência conforme seu atual contexto e experiências de vida (SARLO, 2005, p.125). A “memória de segunda geração”, que coloca o narrador entre os feitos marcantes e que são registrados com fidelidade na memória, preenchidos com relatos de pessoas que vivenciaram o ocorrido ou estiveram próximas, fornece uma narrativa que requer cautela em autenticá-la de imediato.

Si lo que se quiere es que los protagonistas, las víctimas de los hechos o simplemente sus contemporáneos estrictos tienen de ellos una experiencia directa (todo lo directo que pueda ser una captura en relato o en argumento de esos) hecho de la paso que nos exceden la duración de una vida. Éste es el sentido restringido de memoria. Por extensión, esa memoria puede convertirse en un discurso producido en segundo grado, con fuertes secundarias que no provienen de la experiencia de quien ejerce esa memoria, pero sí de la escucha de la voz (o la visión de las imágenes) de quienes están implicando con ella. Esa es memoria de segunda generación, recuerdo público o familiar de hechos auspiciosos o trágicos (SARLO, 2005, p.127).

Pensar na capacidade que o ser humano tem de “encenar” pode erroneamente levar a crer que a concepção cênica seja algo fácil; entretanto, a encenação e a

dramaturgia modernas, como conhecemos, dispõem de técnicas, linguagens, formas e métodos elaborados por seus estudiosos. Há manuais do ator contendo passos, normativas e exercícios para que se alcance uma atuação artística profissional. Da mesma forma, o próprio ator procura refinar sua arte ao tentar atingir graus mais elevados de envolvimento e melhoria, mantendo a tradição de interpretação cênica de poder elaborar obras diferenciadas, mas sem causar estranhamento nem fugir do intento comercial que é apresentar a obra (BRANDÃO, 2009, p.14).

Este conjunto de técnicas, hoje, é facilmente encontrado em escolas profissionalizantes, cada uma seguindo uma linguagem específica e com metodologia desenvolvida para dar ao estudante um meio de alcançar o domínio de cada gênero, além de materiais gráficos disponíveis àqueles que desejam estudar sozinhos. Como cada metodologia se aplica a determinado meio, a televisão conquista uma linguagem muito própria, diferente da teatral em muitos aspectos. Diante das câmeras, o ator se posiciona, fala e atua de forma distinta, pois se trata de um novo ambiente que exige releitura do que é a interpretação. No começo da televisão, os artistas que eram de rádio e teatro compunham o elenco nas obras de teledramaturgia, mas por ser um sistema até então novo, não se sabia ao certo como atuar ou quais métodos deveriam ser utilizados, chegando a receber críticas de muitos artistas da área como sendo um meio desvirtuado e “sem arte” (FARIA, 2002, p.3).

A dramaturgia, oriunda do rádio, foi ganhando formas e criatividade por meio dos atores migrantes, que tentavam refletir um conceito de identificação com o espectador causando, neste último, sensações da vida real. A literatura foi transferida dos palcos para os estúdios na intenção de formar um telespectador apreciador das obras literárias e teatrais (ANDRADE; PERUZZO; REIMÃO, 2009, p.82).

As novas tecnologias, em qualquer que seja a época, fornecem aos sujeitos uma variedade de conhecimento devido à amplitude de informações. Os simbolismos que as novas tecnologias têm diretamente na sociedade afetam o comportamento, e com isso a comunicação também atua diretamente nas mudanças sociais (MARTIN-BARBERO, 2009, p.159).

Cultura, Comunicação e Inovação

O artista é um comunicador, pois precisa passar a mensagem de uma obra para sua forma visual e/ou auditiva. Como “conceito de arte” é possível ter diversos descritivos de uma encenação, o que levaria a explicações fora dos perímetros desta pesquisa, mas vale ressaltar que a importância da comunicação do artista se dá de forma clara em seu meio social, no qual o repertório permitirá ao espectador decodificar as informações. Mesmo em um meio diferente do habitual, o artista de teatro procura identificação com seu público, buscando signos comuns àquela sociedade, devidamente compreendidos, e com estes cria novos signos que se somam aos iniciais, estabelecendo um novo entendimento da obra, uma comunicação (BORDENAVE, 2001, p. 21).

A comunicação na atuação está intrinsecamente ligada às alterações que o meio onde ela é realizada sofre, tanto nas formas tecnológicas quanto nas dramáticas. A atuação perfeita é uma busca do ator, que assim como qualquer outro profissional objetiva melhorar seu trabalho. Entretanto, ao se tratar da interpretação, há uma pretensão por inovações, por sentir algo que siga as mudanças que a sociedade e, por consequência, o público, estejam experimentando. Inovar, neste aspecto, é estabelecer uma linha inédita no campo da Comunicação Social que, mesmo gerando um ruído inicial, permita a seu receptor a decodificação e compreensão da mensagem, neste caso, a obra.

A Comunicação Social parece mais vocacionada a considerar “inovação” segundo seus efeitos, impactos, apropriação e proveito social. Nessa linha, uma inovação não significa, necessariamente, conceber algo novo, mas sim que as pessoas percebam como novidade ou que cause transformações nas relações psicossociais (GIACOMINI; SANTOS, 2008, p.16).

A atuação é criação do artista, mas o que ele representa, o texto, está impregnado na intencionalidade do autor, que muitas vezes carrega seu contexto social, expressando desde alegrias pessoais até descontentamentos ou revoltas. Este ponto merece destaque, pois a evolução da televisão brasileira se deu em um momento de regime militar e censura entre as décadas de 1960 e 1980, o que atingiu diretamente

autores e artistas em seus trabalhos. Os textos também seguiam o caminho inverso da manifestação, como mediadores entre Estado e receptores, de acordo com as pesquisas sobre censura aos textos teatrais dos anos 1950.

Se concordarmos ainda com Martin-Barbero que, neste caso, os autores de textos teatrais ajudavam a moldar o *habitus* dos receptores, o Estado, mesmo em regimes não ditatoriais como o de JK, mas interessado em preservar a ordem vigente em momentos de instabilidade política, tenta fazer a mediação de seus interesses e o dos autores (HELLER, 2009. p.193).

Todo meio social é provedor de cultura e não cabe aqui discorrer sobre as diversas correntes dos Estudos Culturais. No entanto, não podemos descartar as variantes apontadas por Gramsci⁴ ao tratar de hegemonia, já que o artista, neste estudo, pode ser considerado um propagador de linguagens culturais, muitas vezes somado a outros repertórios, dando uma forma capaz de ser identificada em outros meios distintos aos seus: “Esta [a cultura] refere-se, então, a um amplo espectro de significados e práticas que move e constitui a vida social” (ECOSTEGUY, 2001, p.26).

Não há um total desprendimento do artista de seu ambiente, pois quando ocorre alguma influência externa, tal ato irá ser refletido em sua atuação. Os fatores culturais estão presentes em toda obra criada nos palcos e analisar como ocorre o diálogo do artista com o seu meio pode levar a entender como se dão as transformações nestas comunicações.

Comunidade, Pertencimento e Identidade

No que se refere à questão da identidade, há de se ter cautela para que as pesquisas não sejam deturpadas pela cultura contemporânea. A influência do sistema globalizado, que fornece diversificação de padrões, estilos e ideologias, vai gradualmente rompendo os limites temporais da história, as tradições e o comportamento; há uma homogeneização da cultura (HALL, 2005, p. 75).

⁴ Antonio Gramsci (1891- 1937 | Itália): filósofo, político e cientista político, cofundador do Partido Comunista Italiano.

Independente de onde o ator esteja, ele forma uma categoria, a artística, e mesmo que cada local tenha suas peculiaridades regionais, a comunidade estabelece formas de relação que são compreendidas por outros artistas de diferentes regiões. Possui códigos, assim como outros núcleos de pessoas, mesmo que cada região tenha formas de relação próprias. Não são relações diferentes da chamada comunidade artística, pois, neste caso, há a busca pela afinidade e pelo sentimento de pertencimento, que é o fazer parte de um entrelace de experiências e formas, além dos próprios contatos de trabalho.

As mídias locais e regionais, por sua vez, evocam sentimentos peculiares e incorporam certa identidade, mas não de forma intensa como no caso das comunitárias. Entretanto, é importante resgatar a ideia de que esses elos ocorrem muito mais pelas relações de interesse e sentimento de pertencimento e de identidades do que por razões geográfico-territoriais (PERUZZO; VOLPATO, 2009, p.151).

Os atores buscam estar juntos e é comum vê-los frequentar os mesmos locais em seus momentos de lazer, como restaurantes, por exemplo. Pertencer a uma categoria classificada e identificada com membros semelhantes lhes fornece segurança para troca de informações, já que todos possuem as mesmas interpretações dos signos distintos ao meio. A concepção de comunidade por si só já remete à segurança, pois se trata de um local onde quem compartilha dos mesmos objetivos se auxilia e se aproxima. O abrigo que esta segurança interna oferece permite a busca por novas informações fora de tal núcleo, desde que venha a somar com o que este já pratica.

A segurança é uma condição necessária do diálogo entre culturas. Sem ela, há pouca chance de que as comunidades venham a abrirem-se umas às outras e a manter uma conversa que venha a enriquecê-las e a estimular a humanidade de sua união. Com ela, as perspectivas da humanidade parecem brilhar (BAUMAN, 2003, p. 128).

Mas a segurança estudada por Bauman (2003) dentro das comunidades mostra um ambiente em que seus membros se fecham cada vez mais em relações internas. Este enclausuramento mantém as informações restritas a seus indivíduos e, com isso, fecha possibilidades de que novos dados e conhecimentos sejam inseridos neste grupo. Pertencer, neste caso, envolve a preservação da comunidade, cuidando para que não

se venha a desestabilizar seus alicerces ou comprometer a seriedade como profissão conquistada pelos participantes, mesmo que isso implique em relutar, até certo ponto, a entrada de novidades — mesmo se tratando da comunidade artística, que aparenta sempre buscar inovações. A preservação ainda é vista com grande frequência entre os profissionais desta área.

A segurança em questão é, porém, um problema maior do que a maioria dos defensores do multiculturalismo, em combinação tácita (ou inadvertida) com os pregadores do isolamento comunitário, está disposta a admitir. O estreitamento da questão da insegurança endêmica às ameaças genuínas ou putativas à singularidade comunitária é um erro que desvia a atenção a suas verdadeiras fontes. Hoje em dia, a comunidade é procurada como abrigo contra as sucessivas correntezas de turbulência global — correntezas originadas em lugares distantes que nenhuma localidade pode controlar por si só. As fontes da irresistível sensação de insegurança estão profundamente imbricadas na crescente distância entre a condição de “individualidade de jure” e a tarefa de obter a “individualidade de facto”. A construção de comunidades cercadas nada faz para diminuir essa distância, mas tudo para dificultar (até impossibilitar) essa diminuição (BAUMAN, 2003, p.128).

Observa-se que, mesmo não estando presentes todos ao mesmo tempo em um único local ou não conhecendo todos os integrantes desta comunidade, há uma comunicação estabelecida que amplia as formas de pertencer e identificar-se em tal sociedade. São contatos que incentivam a participação e a procura por novas relações pessoais, pelo fato da maior aproximação de uns com os outros.

O sentimento de pertencimento se amplia e se diversifica em suas significações à medida que também se amplia o de comunidade, não se restringindo mais à oposição inicial entre comunidade e sociedade, deslocando-se da visão inicial de um comunitarismo organizacional e relacional para uma outra presença na sociedade onde hoje se realiza o estar junto social (SOUSA, 2006, p.4).

É preciso delinear o senso de pertencimento em uma sociedade como esta, pois não se trata de um grupo com bases geográficas, como tribos ou moradores de uma vila. A comunidade artística é desterritorializada, existindo apenas na compreensão dos interesses de seus membros. Mesmo acabando por se reunir em locais comuns, estes lugares não são seu *habitat* e tampouco existem marcas territoriais estabelecidas para que se juntem. Trata-se de um conjunto de pessoas que se identifica por fatores históricos e pela sua própria cultura. Há uma relação entre o sujeito e o coletivo, entrelaçada por suas memórias compartilhadas, com uma troca de experiências que se

soma ao sistema comunitário caso este se identifique em suas formas, pois o indivíduo, embora pertencente, não necessariamente representa o grupo.

O conjunto de registros eleitos pelo grupo como significativos termina por estabelecer sua identidade, seu jeito de ser e viver o mundo e decorrem dos seus parâmetros históricos e culturais. A possibilidade de compartilhar desta memória – como produtores e receptores – é que dá, a cada um de nós, o senso de pertencimento e constitui o que chamamos de memória social. Trata-se de uma relação criativa e dinâmica entre o indivíduo e o grupo. Nosso lembrar e as maneiras como lembramos se fazem a partir da experiência coletiva. Mas é importante pontuar que o indivíduo não necessariamente "representa" o coletivo e que este tampouco é homogêneo (PEREIRA; WORCMAN, 2006, p.202).

Aqui não se pode descartar o poder que a organização, autodenominada como “comunidade artística”, tem na composição histórica da atuação e nas trocas de experiências e estudos cênicos. O pertencimento à categoria eleva a estima de seus membros, que buscam destaque e inovações. Uma comunidade por si só traz entrelaces solidários, além de fornecer um ambiente seguro das críticas externas (PERUZZO; VOLPATO, 2009, p. 140).

Metodologia

A metodologia deste estudo baseia-se na seleção de entrevistas de artistas concedidas ao site *No Mundo dos Famosos* configurando-se, assim, uma pesquisa documental de caráter qualitativo. Desde sua criação, em 18 de março de 2007, até novembro de 2013, data final estabelecida nesta pesquisa, constam 155 depoimentos com diferentes atores da televisão brasileira.

No Mundo dos Famosos é um *website* de entrevistas com artistas e profissionais da televisão e do teatro, com enfoque no entretenimento, carreira e bastidores, conforme descrição a seguir:

[...] o intuito de levar informações sobre os astros e estrelas do cenário cultural brasileiro e mundial, mas sempre dando ênfase aos artistas nacionais. Além do propósito de falar sobre os agitos dos famosos, o site ainda tinha como objetivo abordar com veemência os bastidores da TV e ainda resgatar fatos históricos sobre a Teledramaturgia Brasileira. A partir de 2009, Jéfferson Balbino, teve a ideia de entrevistar artistas, e foi a partir daí que o site se especializou no resgate da história e memória da telenovela brasileira.⁵

Seu conteúdo é atualizado pelo jornalista Jéfferson Balbino, que formula as perguntas aos artistas e direciona as entrevistas. Balbino é graduado em História, segundo biografia publicada no próprio site:

JÉFFERSON LUIZ BALBINO LOURENÇO DA SILVA nasceu em 27 de abril de 1990, natural de Jacarezinho (PR), é jornalista, ator (DRT-PR: 25.840), graduado em História pela Universidade Estadual do Norte do Paraná (UENP), Jéfferson concluiu sua graduação em 2011, com a monografia: “Representações da Sociedade Brasileira na Teledramaturgia”.⁶

Dentre todas as conversas ali publicadas, aplicou-se um filtro para selecionar as dezenove analisadas por esta pesquisa. Cada uma delas deveria atender plenamente a três critérios:

1. Artistas que tenham nascido antes de 1950, presenciado a introdução do sistema televisivo no Brasil e as influências que este teria sobre as demais gerações de profissionais da área;
2. Artistas que possuem em torno de quarenta anos de carreira, com a intenção de se ater apenas aos perfis que compusessem profissionais da atuação com estabilidade no mercado, evitando os mais novos que, além de uma carreira ainda incerta, muitas vezes não realizaram trabalhos diferentes e, assim, ainda não presenciaram as variantes que a classe artística sofre em sua trajetória;

⁵ Texto extraído do site *No Mundo dos Famosos* (<www.nomundodosfamosos.com.br>), de autoria do jornalista e historiador Jéfferson Balbino.

⁶ Texto extraído do site *No Mundo dos Famosos* (<www.nomundodosfamosos.com.br>), de autoria do jornalista e historiador Jéfferson Balbino.

3. Artistas que já trabalhavam em televisão entre as décadas de 1970 e 1980, período de expansão e popularização dos aparelhos de televisão, implementação tecnológica, novos experimentalismos na teledramaturgia como a conhecemos hoje, surgimento de emissoras e transição no sistema de governo no Brasil.

“A seleção dos entrevistados em estudos qualitativos tende a ser não probabilística, ou seja, sua definição depende do julgamento do pesquisador e não do sorteio a partir do universo” (DUARTE, 2005, p.69).

A partir destes critérios, os artistas cujas entrevistas foram selecionadas são:

1. Ana Rosa
2. Antônio Fagundes
3. Ary Fontoura
4. Bemvindo Sequeira
5. Clarisse Abujamra
6. Edney Giovenazzi
7. Eduardo Tornaghi
8. Edwin Luisi
9. Eva Todor
10. Jonas Bloch
11. Laura Cardoso
12. Lolita Rodrigues
13. Mauro Mendonça
14. Norma Blum
15. Odilon Wagner
16. Rosamaria Murtinho
17. Suely Franco
18. Sylvia Bandeira
19. Tamara Taxman

Suas declarações foram colhidas por Balbino entre março de 2007 e novembro de 2013. Foi desconsiderado o local onde foram realizadas, sob que condições, qual o tempo e que meios foram utilizados para a captação, uma vez que os textos trabalhados são aqueles publicados no site.

No entanto, os relatos seguiram uma sequência que faz com que as entrevistas tenham uma estrutura comum, apesar de seus conteúdos variados, de acordo com as experiências relatadas por cada artista entrevistado. Assim, os assuntos de possível abordagem nas entrevistas de Balbino são:

1. Interesse pela vida artística: os primeiros momentos de sua carreira e como foi despertado o interesse por essa profissão;
2. Estreia: o momento que o entrevistado considera ter sido sua estreia na carreira artística;
3. Primeiras impressões: as sensações sobre o meio, a profissão e a vida artística que o entrevistado experimentou logo nos primeiros contatos são relevantes para o estudo de sua trajetória e considerações sobre suas escolhas;
4. Formação: se houve e qual foi sua formação artística, seja por estudos ou pela própria convivência com o meio, além de oportunidades consideradas por eles como "sorte" para iniciar nesta carreira;
5. Modelos e inspirações: outros artistas ou profissionais que, de alguma forma, influenciaram a história do entrevistado, como modelo, mentor etc.;
6. Sobre a TV: as impressões e considerações sobre o meio televisivo em qualquer momento de sua trajetória;

7. Sobre o teatro: as impressões e considerações sobre o meio teatral em qualquer momento de sua trajetória;
8. Sobre o cinema: as impressões e considerações sobre o meio cinematográfico em qualquer momento de sua trajetória;
9. Sucesso: como este entrevistado lida com o sucesso e de que maneira tal resultado afeta sua vida;
10. Principal trabalho: aquele que tenha sido considerado como seu principal trabalho e o que ele representa em sua carreira;
11. Gratificação: as gratificações pessoais como artista e os estímulos gerados na continuidade desta carreira;
12. Gerações: o entrevistado e suas relações com outras gerações de artistas, mais novas, e como elas interferem em suas atuações, pensamentos e formação;
13. Preparação: como o artista prepara sua personagem, se segue técnicas, baseia-se em estudos ou age de forma intuitiva e empírica.

Cada ator teve sua condição particular ao ser entrevistado por Jefferson Balbino. As perguntas foram feitas de forma direcionada, mas possibilitando ao artista responder abertamente como quisesse, fornecendo tanto respostas longas e detalhadas, assim como curtas e subjetivas. Portanto, diante deste sistema de entrevistas, apenas a repetição das perguntas e a recorrência das respostas serão as fontes para examinar as histórias da profissão.

As questões apresentadas são recorrentes, mas, como dito, permissíveis de respostas distintas, que se complementam nas perguntas seguintes em que Jéfferson traz à tona um momento que julgue importante na trajetória artística do entrevistado,

estimulando a recomposição da memória, provocando a continuidade do relato sobre tal situação e evitando perguntas estruturadas. Segundo Bourdieu (1999, p.695), para obter uma narrativa natural deve-se fazer perguntas abertas e, em alguns momentos, apenas suscitar a memória do entrevistado.

Sujeitos da Pesquisa

Para apresentar cada um dos artistas cuja entrevista for relacionada, foram utilizados trechos do próprio site *No Mundo dos Famosos*, acessados em novembro de 2013, que antecedem o diálogo, descrevendo o ator:

1 - Ana Rosa - “Ela é o que podemos chamar de lenda viva da história da telenovela brasileira, afinal, ao longo dos seus 66 anos de carreira, muito bem dedicados a [sic] Arte, ela foi uma das responsáveis na consagração da telenovela no Brasil. Estreou na TV Tupi aos 22 anos de idade como protagonista da lendária novela “Alma Cigana”, atuou na revolucionária novela “Beto Rockfeller” e protagonizou a primeira novela produzida pelo SBT”.

2 - Antonio Fagundes - “Hoje eu entrevisto um dos maiores e melhores atores de todos os tempos que o nosso país já conheceu. Ele é um dos maiores ícones do Teatro, do Cinema e da TV, já povoou nosso imaginário com marcantes e inesquecíveis personagens como o Ivan Meirelles da novela ‘Vale Tudo’, o Felipe Barreto da novela ‘O Dono do Mundo’, o Bruno Berdinazzi na novela ‘O Rei do Gado’, o Atilio Novelli de ‘Por Amor’ ou então o mais recente, César Khoury da atual novela das nove da TV Globo, ‘Amor à Vida’. [...] Digo a vocês que a ‘Entrevista Especial’ do ‘No Mundo dos Famosos’ de hoje é com o magistral ator ANTONIO FAGUNDES”

3 - Ary Fontoura - “[...] ator fundamental para a construção e modernização da telenovela brasileira. [...] Do costureiro Rodolfo Augusto, de “Assim na Terra como no Céu”, [ao] Profeta, guru das praias cariocas, em “O Cafona”, de Bráulio Pedroso, em 1971. [...] Artur da Távola [1984] comenta que Ary Fontoura pertence a uma categoria de atores que ‘carregam o peso da comédia ou da tragédia que circundam a vida’.”

4 - Bemvindo Sequeira - “Conhecer a fundo a trajetória de sucesso de um grande ator é o mesmo que mergulhar em sua vasta e instigante obra e sair de lá revigorado de Arte [...] afinal foi ele, juntamente com a saudosa e inesquecível atriz Lélia Abramo, que juntaram forças para criar a Lei que regulamentou a profissão de Ator no Brasil, [...] lutou contra a Ditadura em prol da democracia e pela liberdade usando a arma mais poderosa e benevolente que alguém possa usar que é a ARTE. Ele foi estreiar na TV depois de 23 anos de vida teatral [...]. Além de ator é também um ótimo, porém, exigente diretor”.

5 - Clarisse Abujamra - “[...] além de atriz, é também uma renomada diretora, uma grande coreógrafa [sic] e um ser humano incrível, simpática, responsável, em suma uma artista da mais alta qualidade.”

6 - Edney Giovenazzi - “[...] é formado em odontologia, mas devido a uma brincadeira com uma namoradinha na juventude experimentou a maravilhosa arte de interpretar, conciliou as duas carreiras por algum tempo, porém, posteriormente abandonou a profissão de dentista e decidiu investir cada vez mais na carreira de ator, já atuou em diversas novelas [...] tem uma respeitada carreira televisiva, uma invejável carreira teatral, uma tímida, porém, notória carreira no cinema e acima de tudo tem um senso de humanidade excepcional. [...] esse *gentleman* mostrou que (parafraseando a minha querida Rosamaria Murtinho) ‘estrelismo é coisa de quem não é estrela’, e com isso abriu seu coração relembrando fatos e momentos impactantes de sua vida e obra”.

7 - Eduardo Tornaghi - “[...] um grande ator que tem uma importância enorme na história da teledramaturgia brasileira, [...] eternizado em nossa memória afetiva, devido os [sic] marcantes personagens que ele interpretou ao longo de sua carreira.”

8 - Edwin Luise - “Ele já atuou em várias novelas de sucesso da TV Brasileira, e encenou diversos espetáculos de grande repercussão. Agora em 2010 ele completou 40 anos de uma carreira sólida e de muito sucesso, e em breve voltará pra [sic] telinha com a próxima novela da Record, a adaptação brasileira da trama mexicana Rebelde.”

9 - Eva Todor - “[...] ela é simplesmente uma das melhores atrizes que o Brasil já conheceu. Ao longo de seus 93 anos, muito bem vividos, contribuiu imensuravelmente pra evolução da Arte no Brasil, e olha que nem aqui ela nasceu, mas sim em Budapeste na Hungria, [...] Dona de um talento inigualável e de uma generosidade exorbitante essa atriz magistral já atuou em dezenas de novelas, em centenas de peças teatrais e sempre nos cativa pela emoção, por sua simplicidade e por sua comédia deliciosa.”

10 - Jonas Bloch - “Ele é graduado em Belas Artes e em Artes Visuais, é um exímio professor de interpretação e um ator excepcional. Sua carreira é repleta de personagens marcantes. [...] Ele é pai da talentosa atriz Débora Bloch, mas jura que não foi ele que a influenciou a seguir a carreira artística.”.

11 - Laura Cardoso - “Com mais de 50 anos de carreira ela é uma das pioneiras na história da TV brasileira. Começou a carreira no rádio, atuou em inúmeras peças de teatro, em rádio-novelas [sic], no cinema e se consagrou na teledramaturgia brasileira”.

12 - Lolita Rodrigues - “[...] ela é uma magnífica atriz, pioneira na televisão brasileira, tendo uma importante contribuição nessa história de sucesso da TV e

da teledramaturgia brasileira e foi ela quem substituiu nossa querida e saudosa Hebe Camargo na inauguração da TV Tupi em 1950 para cantar o hino da TV Brasileira...”.

13 - Mauro Mendonça - “Um grande ícone, com mais de 50 anos de carreira, esse ‘monstro sagrado’ da (tele) dramaturgia brasileira já povoou nosso imaginário com marcantes e inesquecíveis personagens que até hoje habitam em nossa memória afetiva, ele já foi mocinho, bandido, coronel, vilão, senador, enfim, já deu vida aos mais variados tipos de personagens. E, acima de tudo isso, é humilde, simpático, receptivo – adjetivos raros nesse estrelato mundo dos famosos, onde há mais artistas com ataques de estrelismo do que com senso de humanidade. [...] casado com a nossa musa, a Rosamaria Murtinho, e pai do diretor Mauro Mendonça Filho, do ator Rodrigo Mendonça e do produtor musical João Paulo Mendonça”.

14 - Norma Blum - “Ela começou a carreira aos doze anos na extinta TV Tupi, atuou também em “Ilusões Perdidas”, a primeira novela produzida pela TV Globo. Ela considera-se uma atriz super emotiva, o que é visível em suas sensíveis personagens que marcaram o nosso imaginário”.

15 - Odilon Wagner - “[...] é um verdadeiro *gentleman*, um dos atores mais elegantes do Brasil, e essa peculiar e exclusiva característica é passada aos memoráveis personagens que ele já interpretou no Teatro, no Cinema e na TV, ele é um verdadeiro *lord* inglês... Mas além de todo esse estilo nato, esse grande ator é também sinônimo de muito talento, afinal foi ele o responsável por ajudar a quebrar o mito da bissexualidade na teledramaturgia brasileira através de seu marcante personagem Rafael, na novela “Por Amor”, e todo esse sucesso se deve a sua maestria na hora de interpretar”.

16 - Rosamaria Murtinho - “Sem sombra de dúvidas foi uma tarde inesquecível, que de nublada não lembro é nada [sic], afinal, estar na companhia de uma

exuberante atriz como essa é motivo de orgulho, sendo privilégio pra poucos, em suma, como grande admirador que sou dela, esse foi um dos melhores dias de toda a minha vida”.

17 - Suely Franco - “Renomada no Teatro e na TV essa talentosa atriz já nos emocionou e nos divertiu inúmeras vezes com personagens inesquecíveis como a Dona Benta, na última versão do ‘Sítio do Picapau Amarelo’”.

18 - Sylvia Bandeira - “Já atuou em diversas novelas de sucesso, brilhou no teatro com marcantes personagens e atuou no cinema em inesquecíveis filmes”.

19 - Tamara Taxman - “A atriz que entrevisto hoje aqui NO MUNDO DOS FAMOSOS era secretária, começou a carreira no Teatro, estreou na TV na novela de sucesso “Selva de Pedra”, tem uma bem sucedida carreira no cinema nacional e trabalhou ao lado de grandes atores, autores e diretores do cenário artístico”.

Selecionados os artistas que atenderam aos critérios desta pesquisa, suas entrevistas foram analisadas de acordo com o que descreveram sobre suas carreiras: as influências que sofreram e afetaram suas decisões na vida artística; como se consolidaram na profissão; e quais as fontes e incentivos para criação e elaboração de seus trabalhos.

A partir do estudo desses relatos, esta dissertação apresenta, no primeiro capítulo, a entrada destes profissionais na vida artística e as situações ocorridas em seu primeiro contato com a arte, além de verificar a respeito do objetivo de cada um em se tornar artista. O segundo capítulo é uma análise de como a televisão, presente na vida destes artistas, influenciou as mudanças em suas trajetórias de vida. Já no último capítulo, o terceiro, é possível compreender como estas pessoas foram capazes de trabalhar em situações adversas, criando improvisos e construindo uma carreira de sucesso.

Assim, por meio de cada um dos elementos do presente trabalho, há a identificação das transformações comunicacionais ocorridas no universo da televisão a partir da trajetória das experiências da própria comunicação artística.

Capítulo 1 - O tornar-se artista: incentivos e inspirações

O artista é um ser humano como qualquer um de nós, com passado, infância, influências familiares e sociais, escolhas, experiências e vivências. É comum ver as pessoas seguirem o padrão profissional de suas famílias, como advogados, médicos, alfaíates, entre tantos outros. Na arte isso também acontece, a exemplo de núcleos circenses, cuja prática passa por gerações. Com o passar do tempo e a velocidade da informação no mundo, as formas de convívio social foram mudando os comportamentos e permitindo aos mais jovens a livre escolha de suas profissões.

Atualmente, existe uma tendência de profissionais mais multifuncionais, capazes de lidar com vários segmentos, dentro e fora de sua profissão. Esta é uma faceta que a maioria dos entrevistados relata: a abrangência com outras ocupações e como elas influenciaram sua entrada na carreira artística.

1.1 O início da carreira

O artista é, por natureza, um pesquisador, afinal, busca fontes por meio das quais possa criar suas personagens; ser curioso é, portanto, uma característica comum entre essas pessoas, considerando que a maioria dos relatos coletados para este estudo indicou que o motivo da procura pela atuação teria sido a curiosidade. Poucos artistas mencionaram que investiram inicialmente na interpretação como uma profissão. Mas vale frisar aqui que as entrevistas selecionadas foram realizadas com pessoas que viveram em uma época na qual a atividade era tida como marginal ou mesmo promíscua. Nesse sentido, alguns deles contaram que sua entrada na carreira se deu por acaso ou por sorte, e não por escolha, estudo ou preparo específico, como conta Ary Fontoura, “[...] naquela época, a profissão de ator era discriminada, não era vista com bons olhos, e a família ficava receosa [...]” (Ary Fontoura, 24/05/2013).

A profissão de ator e de outros artistas foi regulamentada pelo decreto nº 5.492 de 16 de junho de 1926 (VERAS, 2011, p. 1). Os atores passaram a ser “operários” do sistema e podiam realizar suas atividades conforme as regras trabalhistas para exercer uma profissão. Um operário fabril, por exemplo, tinha seu trabalho dirigido por uma série de regras que pouco se assemelhavam às dos artistas. A função acabava por ser diminuída por não corresponder aos anseios políticos e sociais daquela época, pautados no acúmulo de bens e consolidação familiar, entre outros aspectos.

Trabalhar nas casas de diversões, dentre as quais o teatro, não era uma profissão respeitável. Aqueles que vinham a se tornar celebridades com a era do rádio e o incremento do cinema no Brasil no final da década de 1930 até os anos 1950, quando a televisão transforma o entretenimento de massa, eram socialmente lembrados como pessoas ligadas à malandragem e a boemia. (VERAS, 2011, p. 2).

Experiências como essa foram contadas pelos artistas entrevistados. A arte da encenação não era considerada profissão:

Todos olharam de banda, porque existia muito preconceito em relação aos atores, naquela época ator era boêmio, vagabundo ou viado (risos), naquela época a palavra gay não existia [sic], homossexual era usada pouco, então era viado mesmo (Mauro Mendonça, 28/07/2012).

Muitos outros momentos de constrangimento fizeram parte da história profissional desses indivíduos. Segundo os relatos, alguns atores trabalhavam em ocupações distintas até sofrer a influência de amigos ou familiares para experimentarem a oportunidade da atuação. De imediato, contam que não pensavam em serem artistas e, de forma despretensiosa, foram se introduzindo na profissão e se firmando na carreira, independente do contexto social ou dos eventuais embaraços e dificuldades.

Minha carreira começou quando eu trabalhava na EMBRATUR como recepcionista bilingue e um rapaz de nome Valdemar Marques (querido amigo) sempre passavam [sic] nesta sala de turista pra [sic] tomar um cafezinho e bater um papo. Um dia ele que gostava da minha voz me levou pra fazer um teste no Teatro Casa Grande para o musical Alice no País Divino Maravilhoso. Paulo Afonso Grisolli era o diretor e me escolheu para fazer uma das Alices (éramos 5). Ganhei dois solos com musica [sic] de Tite de Lemos e Suely Costa. Era o ano de 1970 (Tamara Taxman, 01/11/2010).

Mesmo sendo uma profissão não muito bem-vista por uma parcela da sociedade, outros contam que foram incentivados por familiares e amigos e que, no meio em que viviam, ser artista era valorizado. De acordo com a atriz Suely Franco, sua família a incentivava a ingressar em carreiras tidas como tradicionais na época, como Direito. As profissões e estudos pretendidos antes da atuação, no caso dela, não tinham ligação com a arte, o que faz inferir que, naquela época, o emprego de ator não era uma das primeiras escolhas, mesmo se o indivíduo viesse de uma família apreciadora do meio, como a da atriz. Era um grupo de artistas que não pretendia seguir a profissão antes de experimentar a atuação. Tenha sido no teatro ou na televisão, a vida artística não era uma escolha, mas sim uma questão de sorte ou oportunidade.

Cursei até o segundo ano [de Direito]. E como no segundo ano eu já estava fazendo TV, emendei no Teatro dos 4, fazendo várias peças, ensaios, então pra estar na faculdade lá no Catete ficava complicado, daí eu falei com a família que eu ia ter que parar, eles não gostaram muito, mas como eu amava atuar abandonei o curso prometendo que voltaria a fazer posteriormente e nunca mais voltei (Suely Franco, 05/06/2013).

Este conjunto de entrevistados entrou na profissão em um momento de bastante agitação social e política no cenário brasileiro, em virtude do golpe militar e da reimplantação de uma ditadura no país, que fora comandado por militares de 1964 a 1984. Tratava-se de uma época com constantes conflitos entre o Estado e os artistas na luta contra o autoritarismo, a censura e a busca pela liberdade de expressão, em um período que palavras eram proibidas por serem consideradas atrevidas (PALLOTTINI, 2008, p.21). Era mais um obstáculo para aqueles que quisessem seguir a carreira artística. Período de forte influência nas regras sociais, a profissão de ator gerava preconceito, sobretudo para as atrizes:

Apesar da iniciativa das vedetes, atrizes, dançarinas, de ocuparem o eSão Pauloço [sic] do teatro para desenvolverem sua profissão, abrindo um grande pórtico de possibilidades para o universo feminino atuar profissionalmente em novos lugares, e de forma gradativa, participar em outras instâncias políticas e sociais, não somente no eSão Pauloço [sic] privado, mas cada vez mais no âmbito público, no entanto, a maioria das mulheres que trabalhavam no elenco das peças, sofria muitos preconceitos em relação a sua imagem pública. As atrizes possuíam uma imagem negativada e era comum associá-las às prostitutas, pois sua imagem social era reportada às mulheres de vida fácil, fúteis desonestas e sem virtude (CASCAES, 2010, p.71).

Embora a sociedade carregasse em alguns de seus membros estigmas de preconceito envolvendo a arte, a propensão era maior em aceitá-la do que negá-la. O aceite se dava pelo desejo de consumir arte mundial e criar uma veia nacional, que fosse identificada por seus espectadores. Naquela época, muitos destes artistas iniciaram suas carreiras e se adaptaram às constantes intervenções da censura; alguns, aproveitando o movimento e o anseio pela democracia, uniram ao teatro ideais políticos, encontrando na atividade um viés de protesto, fazendo com que surgisse seu primeiro contato com uma ideologia libertária, como se observa no relato de Bemvindo Sequeira: “Na luta contra a Ditadura, em 1966, no Rio, fizemos um grupo de teatro para lutar pela Democracia e pela Liberdade. Quando percebi, era ator”.

A ditadura impunha-se forte nos anos de 1968, com o AI-5, justamente na primeira década de implantação da televisão. Porém, nas entrevistas analisadas nota-se que não foi encontrado neste meio um obstáculo propriamente dito para que a profissão fosse selecionada pelos futuros artistas. Cada um possuía sua ideologia e, de certa forma, liberdade na escolha profissional.

Os jovens brasileiros dos anos 60 não são política ou artisticamente melhores ou piores do que as gerações que lhes antecederam ou sucederam. Apenas tiveram condições e a acuidade necessária para sentir e interpretar o momento histórico em que viviam. Momento consubstanciado, entre outros fatores, na derrota do nazi-fascismo na Europa e na alternativa do socialismo revolucionário. Juntaram-se às inúmeras vozes que se ouviam por toda parte, conclamando-os à luta pela valorização do homem (falava-se mesmo na criação de um novo homem), pelas lutas de libertação nacional (particularmente na África e na América Latina), pela emancipação feminina, pelo rompimento de dogmas e estruturas fechadas de pensamento, pela alternativa do socialismo e pela paz no mundo (ALMADA, 2001, p.86).

Antes disso, nos anos 1950, o movimento artístico conquistava espaço na sociedade. O auxílio vinha da divulgação do novo sistema — a televisão — que viria a se sobrepôr ao rádio como entretenimento nos lares. O rádio já havia criado um ambiente em que artistas eram ídolos de uma nova geração sedenta por novidades, entre elas a própria inovação tecnológica introduzida por eletrodomésticos práticos, vindos de uma era industrial em alta produção. O consumismo movimentava a introdução de novos hábitos sociais e muitos deles eram incorporados aos produtos que chegavam do exterior, alguns importados pela sociedade mais rica e que tinha acesso às novidades fora do país. Deve-se creditar à elite cultural da sociedade uma parte do rompimento deste preconceito, pois seus investimentos em arte eram visíveis e inspiravam as classes populares. Muitos dos artistas conhecidos pelo público vinham de famílias mais abastadas e possuíam contato com os investidores, o que viabilizava a criação de espetáculos, e isto os isolava dos preconceitos habituais (GUIMARÃES, 1981, p. 223).

No período da vida brasileira em que se multiplicavam, como vimos, empreendimentos culturais de grande vulto e cunho empresarial, a instalação da TV em 1950, foi uma consequência natural desses investimentos, daí sua índole artística aliada à elite cultural do país (BRANDÃO 2009, p. 7).

O próprio consumo estimularia a disseminação da arte e da tecnologia pelas classes que não pertenciam à elite. Quando os entrevistados começaram a descobrir o meio artístico, era um momento de inovações tecnológicas e de bens materiais e culturais amplamente divulgados e cada vez mais acessíveis; desta maneira, o rádio e a televisão tornaram-se os principais meios de comunicação.

Antes da década de 60, o acesso aos bens culturais, como teatro, filmes era restrito a uma elite. Então com a chegada da televisão, começa também atendendo um público mais diversificado. As classes sociais começam a ver o mesmo programa na TV, iniciando na cultura de massa um processo de homogeneização de costumes. Com o surgimento da classe média, o lazer não é mais somente privilégio das classes dominantes. Com o mundo globalizado os trabalhadores obtiveram não apenas um tempo para descansar e se recuperar, mas um tempo para consumir (STEFFER, 2005, p. 5).

É comum encontrar nas entrevistas pontos que geram análises controversas entre a liberdade, o começo de carreira e as barreiras encontradas, o que leva a várias

possibilidades de reações para a entrada do ator naquele meio. Alguns encontraram obstáculos e outros não, como foi o caso da atriz Ana Rosa, considerada um dos ícones da teledramaturgia brasileira e que desde 1997 está no *Guinness Book*⁷ como recordista de participações em novelas e minisséries. Ela conta que seu contato com a atuação foi tranquilo e sem enfrentamentos com os estigmas sociais. O relato remete o início de sua carreira a algo bem comum entre muitos artistas no meio do século passado: a influência familiar, que parece ser um amenizador do preconceito.

No circo sempre quando tem criança pequena, tanto que existe [sic] algumas peças que entram recém-nascidos, então sempre quando tinha alguma criança pequena, e isso não é só no nosso circo, não, em todos os circos, gente que nasceu em circo fez isso, eles colocam bebê de verdade no palco, e no meu caso foi assim com 15 dias de vida, eles me colocaram para fazer o papel de recém-nascida numa peça, mas é o que eu digo sempre, eu não considero a minha estreia profissional porque eu não tinha consciência do que eu estava fazendo, né? (risos). Eu fui imposta lá, eu considero a minha estreia aos 4 anos porque foi uma peça francesa chamada “Os Dois Garotos”, e aí sim, me ensaiaram, eu decorei, eu interpretei, né? (risos), então com 4 aninhos... Enfim, eu considero aí a minha estreia profissional aos 4 anos e depois daí eu nunca mais parei (Ana Rosa, 29/04/2013).

Famílias circenses eram tradicionais e responsáveis pelo primeiro contato com a arte de atuar para os mais novos, e o orgulho de ser artista era passado de geração para geração.

Como nos circos, a formação atorial familiar é responsável pelo aprendizado artístico inicial que vai sendo aprimorado no enfrentamento com o fazer teatral, ou seja, assimilando técnicas de interpretar pela vivência atorial em cada montagem e não, de um conjunto de conhecimentos formalizados a priori. Mesmo no caso dos atores que se especializavam em tipos, a testagem e a afinação deste aprendizado ocorrem na cena diante do espectador (TELLES, 2009, p.92).

Mas vale salientar que o ator que vem de uma criação envolvida pela arte já possui uma leitura diferente dos reguladores sociais. Foram criados entre formadores de opinião, tanto que estas maneiras de pensar e interagir influenciaram as gerações posteriores a seguirem a cultura circense, o modo de vida, a colaboração e distribuição de responsabilidades.

⁷ *Guinness Book* é um livro publicado anualmente que elenca grandes recordes internacionais das mais variadas áreas.

O que liga o circo com as pessoas não é o que pensariam os defensores do realismo, não é a presença de fragmentos do cotidiano ou das peripécias da vida, e sim "uma lógica que articula, de modo circense, as contradições, as incongruências e desencontros da vida diária, tais como a valorização da família e as dificuldades de mantê-la, o reconhecimento da autoridade e a desconfiança frente à polícia, as esperanças empenhadas na cidade e a distribuição desigual de seus serviços etc (MARTIN-BARBERO, 1997, p. 313).

É frequente a influência familiar para a escolha da profissão. Seguir pelo caminho artístico, nestes casos, era sempre visto de forma benéfica. Eduardo Tornaghi, em sua conversa com Balbino, comenta que há uma identificação com a teatralidade e que a atuação cotidiana pode ser trabalhada e refinada para se tornar uma profissão, bastando haver interesse em contemplar esta carreira.

Ser artista é da natureza humana. Tive o privilégio de ter uma família que sempre praticou todas as artes em casa. Meu pai nos ensinava que todo homem deve praticar pelo menos um esporte e uma arte e tirava versos conosco em roda. Quase todos rebarbaram quando virei profissional se bem que ninguém fez nada contra ou a favor. A decisão era minha (Eduardo Tornaghi, 14/05/2012).

Atuar é uma ocupação considerada por alguns entrevistados como algo inerente. Como já mencionado, representar está presente na humanidade e esta relação com o lúdico se manifesta em conversas e eventos desde os primórdios da humanidade. Aguçar a interpretação é o que a história de cada um pode fazer, trazendo à tona um artista com habilidades próprias para o desenvolvimento da profissão, com facilidade em atuar, interpretar textos e criar personagens. Porém, mesmo para estas pessoas que consideram a atuação natural em todo artista, o relato do estímulo está presente. Há sempre alguém que auxilia ou insere o indivíduo ao meio da arte. Não se trataria necessariamente de uma influência, mas sim da abertura de possibilidades. O que se nota é que os artistas entrevistados conheceram a arte como prática antes de tê-la como profissão.

[...] eu tenho impressão que isso já vem com a gente, e em certo momento da vida esse interesse se manifesta, eu, por exemplo, tinha de dezesseis pra dezessete anos e aí eu ouvia muito rádio-teatro [sic] em São Paulo, tinha a Rádio São Paulo, tinha a Record, tinha um monte de emissoras que faziam rádio-teatro [sic] e eu me interessava muito, além disso, eu lia muito, lia coisas de teatro, de cinema, eu sempre me interessei, então um dia eu cheguei pra ir de casa fazer um teste pra Rádio Cosmo, antiga Rádio Cosmo, que hoje se não

me engano é Rádio América. Nisso eu tinha quase dezessete anos, e daí eu comecei a minha carreira, sempre gostei muito de Literatura, de coisas de Teatro, de Circo, enfim de tudo que se relacionava com a Arte, até hoje, eu amo e gosto (Laura Cardoso, 12/01/2013).

A inserção gradual, ainda jovem, e o estímulo da família estão presentes em outros entrevistados, de forma que a entrada na atuação não aparece como um fator problemático. O estudo de artes e a educação de qualidade auxiliavam para que alguns dos entrevistados pudessem conhecer o ambiente de forma simples e progressiva, com apoio e incentivo de quem já fazia parte. “Cresci numa sala de aula de dança, e foi lá que tudo começou. Da dança para o teatro, da coreografia para a direção, da bailarina para a atriz. Meus pais e o Antonio Abujamra foram meus grandes incentivadores” (Clarisse Abujamra, 12/01/2013).

Hábitos culturais diversificados também propiciavam um encontro com outras formas de arte, gerando novas influências. Muitas vezes, dentro da própria família, o contato com tais manifestações nem sempre foi identificado como estímulo para seguir a carreira.

Nossa família tinha muito interesse por literatura, teatro, cinema, música. Meu pai era um pintor e fotógrafo talentoso, meu avô um virtuose do violino, minha avó cantora. Mas embora estivesse cercada de manifestações artísticas em casa, não imaginava um futuro como atriz (Norma Blum, 07/06/2011).

Mesmo que os atores tenham tido influências familiares ou sido introduzidos na vida artística gradativamente e sem pretensões profissionais, o momento de sua profissionalização veio seguido pelo aperfeiçoamento e a busca de técnicas próprias para a interpretação. O grupo selecionado nesta pesquisa vivenciou um período de grande mudança social no século XX, assistindo o avanço da tecnologia televisiva no país e, como artistas, também praticaram novas experiências e procuraram suas próprias metodologias conforme o ofício foi se estabelecendo. A profissionalização é realizada pelas experimentações e as novas gerações trilham similarmente o trajeto destes entrevistados, descobrindo o meio, a arte e o desenvolvimento artístico. Seja por meio do estudo ou pela prática, estes atores desejaram firmar-se como profissionais e não apenas como artistas.

Esta “ideologia do trabalho” refere-se não somente à incorporação de uma ética profissional (dentro do processo de aprendizagem técnica e teórica da profissão de ator), mas diz respeito à incorporação de uma identidade social específica que leva o estudante a aderir a novos códigos culturais e novos valores, os quais giram em torno da profissão, mas que contaminam e passam a fazer parte de sua experiência pessoal. Esta “ideologia do trabalho” busca sublinhar o trabalho do ator como uma “profissão como outra qualquer”, tão séria, tão respeitável, tão digna quanto qualquer outra profissão “burguesa” (SILVA, 2003, p. 67).

O artista tem a atenção de seu público durante suas apresentações e, muitos, ao atingirem o sucesso, como alguns dos entrevistados, conseguem a atenção de seus fãs no cotidiano. Alguns atores almejam essa relação, pois existe uma satisfação pessoal neste contato. Alimentar o ego pode ser uma leitura radical, mas em uma análise mais branda podemos encontrar este estímulo na pesquisa pela formação do artista. Todos eles criam uma obra e desejam expô-la para apreciação, seja uma música, uma escultura ou uma peça teatral. As escolas cênicas trabalham esse objetivo: a satisfação pessoal, o destaque do indivíduo como atuante, fazendo-o sair da esfera do representar cotidiano para o representar como arte, como profissão. Expor-se se torna uma necessidade e a aceitação de seu público é a solidificação de uma trajetória completa e gratificante, uma vez que a estabilidade financeira não é a finalidade primária de quem realiza este trabalho.

A identidade profissional de ‘ser ator’ articula-se, segundo a antropóloga, com todas as esferas da vida social do estudante, envolvendo seu ethos, visão de mundo e construção de si como indivíduo. Trata-se de um mergulho em si mesmo que implicaria, para a autora, na afirmação da singularidade do indivíduo (RIBEIRO, 2008 p. 86).

O começo de carreira é quando os atores têm sua relação com a arte intensificada e solidificada. A exposição às linguagens artísticas auxilia na escolha da profissão, mas o interesse é despertado no contato direto com a atividade, em momentos que julgaram ser ao acaso, e geralmente apresentado por pessoas de seu convívio, como amigos. Aqueles que buscaram a arte como profissão ampliaram seu repertório e obtiveram êxito neste meio.

1.2 Escolas, inspirações e aprendizados

A televisão conseguiu difundir a profissão de artista e engrandecê-la, incentivando direta ou indiretamente escolas de atuação, atraindo jovens inspirados nos modelos que fizeram sucesso no meio em sua implantação. Já em meados de 1970, a TV estava em grande parte dos lares brasileiros e ultrapassava o teatro, o cinema e outros meios de entretenimento de interesse da população. Havia uma programação rotineira e organizada em grade, o que permitiu o acompanhamento regrado de seus espectadores. Os artistas almejavam estar na televisão para reconhecimento de seus trabalhos. Era um meio em ascensão, que já criava suas primeiras escolas de dramaturgia, fortes na programação brasileira.

A emissora Rede Globo de Televisão tem sido uma espécie de divulgadora do trabalho do ator desde os anos 1970. O primeiro contato da maioria dos aspirantes à carreira de ator com a arte de atuar ocorre por meio da televisão. As telenovelas são os trabalhos de dramaturgia que têm o maior número de espectadores no Brasil. O teatro e o cinema nacional têm um público muito reduzido, se comparado ao da televisão (RIBEIRO, 2008, p. 77).

A atuação é objeto de estudo desde a Grécia Antiga, considerada o berço do teatro ocidental. Escolas e formatos distintos surgiram e foram repassados pelo mundo afora, não sendo diferente no Brasil. No começo do século XX, surgiu a primeira escola de teatro do país, com a intenção de normatizar e formar artistas.

A Escola Dramática Municipal fundada por Coelho Neto em 1908 é considerada a primeira escola de teatro do Brasil e da América Latina. Nela institui-se no Brasil a educação teatral formal, centrada em disciplinas com conteúdos específicos e complementares para a formação do intérprete. Dentre as disciplinas ministradas destaca-se: prosódia, arte de dizer, arte de representar, literatura dramática e história. É interessante perceber como a criação da escola está atrelada a um discurso da época evocando a necessidade de uma formação aos atores de forma que pudessem melhorar seu desempenho na cena (TELLES, 2009, p. 92).

Edwin Luisi é um dos exemplos de quem entrou no teatro a partir de escolas e cursos, mas sem a pretensão inicial de se tornar ator profissional. Foi para acompanhar

um amigo e ficou após incentivo dos professores, que gostaram de sua participação. Neste relato, é possível destacar que a tranquilidade e a despreocupação em participar da atividade possa lhe ter dado uma percepção mais sedutora daquele momento, permitindo que seguisse sem cobranças internas. O primeiro contato com a atuação é decisivo nas escolhas destes artistas. Há a menção de um momento prazeroso ou tranquilo, que o estimula e o deixa confortável para continuar os estudos, mesmo sem pretensões futuras.

Mauro Mendonça, em sua narrativa ao site, demonstra a necessidade de sentir-se ator, mesmo sendo um artista que já exercia a função e era reconhecido. Esta procura é uma satisfação pessoal, para consolidar ainda mais sua profissão e, como tal, um aceite de que faz parte dela. O reconhecimento das pessoas que o envolviam é claramente colocado em seu depoimento como um certificado, um diploma de que ele era, a partir daquele momento, um artista, um ator profissional.

Eu, quando estudei com Maria Célia de Carvalho, eu fiz depois um curso patrocinado por ela, onde eu realmente eu vi que eu era ator porque eu estava estudando Stanislavski, eu tive uma emoção muito grande, porque ela dava um texto e queria que a gente dividisse a interpretação, e foi um infante quando eu recebi a notícia da morte da Inês de Castro e começava assim: [cantarolando] 'E o que eu direi, e o que farei...' , então eu fazia com aquela respiração e pensava que não está legal, daí eu decidi soltar a emoção e deixar a emoção vim e não me importei com a maneira que iria sair, e daí de repente eu fazendo o negócio eu senti uma energia fantástica, e senti que as pessoas estavam gostando, e o Boal, o Zé Renato e o Dionísio, subiram lá pra ver o que estava acontecendo e foi essa uma grande experiência da minha vida onde eu amadureci, e quando eu fui falar com a Maria José de Carvalho ela estava chorando, tinha o Milton Ribeiro que também estava assistindo o curso que a Maria José tava dando, enfim fazer o cangaceiro foi uma experiência muito bacana, mas tem outra história muito interessante que é uma vez quando eu morava no Bexiga e eu estava no meu quarto fazendo exercício vocal com o texto do Alexandre Herculano, "O Bobo", que era assim: [interpretando] 'A morte de Afonso VI, rei de Lion e Castela, quase no fim da primeira década do século XII...' que eu ia fazer naquela semana, daí eu ouvi uma voz de lá de fora dizendo: [imitando] 'Eu sou chofer de táxi, trabalho no...', (risos) me surpreendi ao vê-lo falando com a mesma entonação que eu e achei curiosíssimo isso (Mauro Mendonça, 28/07/2012).

Hoje, as escolas de atuação se propagam e novos atores passam a ministrar seus cursos livres ou mesmo certificados. Isso é um reflexo do anseio pela carreira que as novas gerações almejam pelos mais distintos motivos, entre eles, a fama, que é

atrativa e aponta para o mundo luxuoso dos astros da televisão. A profissionalização a partir dos estudos não garante uma entrada de sucesso no mercado. O que se notou é que estes ícones estabeleceram suas carreiras profissionais e, posteriormente, foram estudar o tema. Aprender fazendo é a base da experimentação e, dentro de um sistema comunicacional inovador como foi a televisão em seu começo, havia espaço para isso. O caminho pela especialização nesta área é o primeiro passo que se espera em um mercado como o de hoje; trata-se da preparação mínima que o futuro artista deve buscar. Entretanto, este mercado de ensino já tem se tornado preocupante devido às preparações indevidas.

Existe muita picaretagem por aí, mas existem escolas de qualidade. O brasileiro, de um modo geral, assim como se acha um técnico de futebol, também acha que conhece o que é a profissão de ator, o que dá margem a muita gente a se aventurar a dar aulas, sem qualquer formação, o que é uma picaretagem (Jonas Bloch, 28/05/2012).

Visto que a profissão não atrai pela possibilidade de sucesso financeiro, percebe-se nos estudos de Andrea Rangel Ribeiro (2008) uma pesquisa sobre as escolas de teatro: quem as busca e o que nela esperam encontrar. Sua análise sobre a construção da personalidade de estudantes do meio permite traçar um parâmetro com as entrevistas do site *No Mundo dos Famosos*, chegando aos interesses dos artistas e como eles se relacionam com suas carreiras. Os períodos são bem distintos, já que os sujeitos desta pesquisa são separados por décadas, mas o que é comum é o interesse pessoal e não o financeiro.

Em primeiro lugar, vale ressaltar meu olhar etnográfico sobre a escola de teatro como um local de construção de sujeitos e de identidades sociais, que não se restringe ao objetivo de formar profissionalmente atores para o mercado de trabalho. Diferentemente de muitos cursos de graduação e de ensino técnico, a preocupação dos alunos de teatro me pareceu pouco centrada no investimento em uma carreira profissional e no futuro. Na turma A, prevalecia o universo dos alunos que preferem o teatro como forma de expressão estética supostamente mais 'autêntica' e 'verdadeira' para os atores. No entanto, tal predileção não se traduziu em uma busca por ser uma estrela ou um astro dos palcos profissionais da cidade do Rio de Janeiro. Mesmo após a finalização do curso, muitos alunos com quem mantive contato investiram muito pouco ou quase nada em suas 'carreiras profissionais' (RANGEL, 2008, p. 163).

A maioria das pessoas que procuram por aulas de atuação busca outros objetivos que não só a profissionalização. Por ser um curso de autoconhecimento, muitos o fazem como atividade extra ou de lazer. Os sujeitos dessa pesquisa que desejavam se especializar na atuação pretendiam somar conhecimento ao que já haviam adquirido com os trabalhos realizados ou, ainda, formalizar tais conhecimentos. Este contraponto é o que separa os entrevistados, pois mesmo os que não buscaram escolas de imediato tiveram suas inspirações em outros profissionais, pessoas que lhes ensinaram direta ou indiretamente, mas que não são consideradas por eles mestres ou mentores em relação a sua profissão.

A maior importância. Eu devo ao Dias Gomes todas às [sic] oportunidades que eu tive na televisão. Eu era um ator que ele gostava, houve uma coincidência nesse encontro nosso, eu entendia perfeitamente o que ele queria dizer, o que ele procurava com seus personagens que eles [sic] escrevia, enfim, desse entendimento nasceu uma luz muito grande, e eu fiz várias novelas dele. Além de me transformar num grande amigo dele. Jefferson, você não sabe a falta que o Dias Gomes faz! Como pessoa e, sobretudo como escritor. Eu fico pensando sobre o que ele estaria produzindo hoje em dia com aquela capacidade de se renovar que ele tinha, o quão grande ele seria agora. Que pena ele ter morrido (Ary Fontoura, 24/05/2013).

Além das influências, os artistas desenvolvem uma comunicação silenciosa estabelecida por meio da observação. Examinando as ações de outros profissionais, eles arquivam informações e as usam conforme compõem suas personagens. Estes dados são mesclados e construídos para que se chegue o mais próximo do seu desejo de concepção de um personagem real. A identificação com o público é um dos fatores relevantes para estas criações. A composição é pessoal: por mais que se façam valer de técnicas e aprendizados, ainda é intuitiva, assim como praticaram no começo de suas carreiras.

Eu acho que foi graças a [sic] bagagem que adquiri no Teatro dos 4 ao conviver com aqueles grandes atores, grandes diretores que são incríveis como: Sérgio Britto, Ítalo Rossi, Nathália Timberg, Fernanda Montenegro... Isso tudo foi meu aprendizado, pois eu não tenho didática, sou uma atriz muito intuitiva a respeito da coluna vertebral de cada personagem, então depende de cada personagem pra acontecer. Cabelo e roupa ajuda [sic] muito na hora de compor o personagem (Suely Franco, 06/05/2013).

O contato com a arte é um incentivador quando ocorre na juventude. Leva-se aqui em consideração a novidade, como a televisão e a falta de difusão dos meios artísticos como o teatro junto à população geral; isso aumenta o encanto por seguir neste meio. A falta de pretensão artística encontrada em muitas das entrevistas, com um primeiro encontro quase que ocasional, pode ser levado como um dos motivos fortalecedores para que seguissem e se profissionalizassem, já que não havia uma pressão pela conquista do sucesso e sim uma vontade em satisfazer a curiosidade pela arte. Atuar, segundo os relatos, é prazeroso por permitir que o aprendizado seja feito constantemente, a cada contato com novas formas de atuar e com as novas tecnologias aplicadas na função de interpretar. Um artista busca não só se profissionalizar, deseja também evoluir e superar a si mesmo em cada novo trabalho.

Ao procurar estabelecer-se como um profissional, ocorre o encontro com estudos e escolas direcionadas ao segmento. Participar de um meio artístico, assim como um meio acadêmico, requer credibilidade, e esta só se conquista após o aprofundamento nos métodos e técnicas de área, possibilitando desenvolver uma visão crítica ao meio e até a criação de novas teorias e métodos inéditos de como comunicar-se.

Capítulo 2 - Fazer TV

Com o abrangente alcance da televisão entre a população brasileira como meio de entretenimento acessível e aceito no interior dos lares, foi possível difundir informações em uma velocidade maior se comparada a outros sistemas anteriores, como o rádio. A informação imagética é rapidamente assimilada e, em muitas casas, a televisão é tida como um dos principais bens. Deve ser considerada aqui como um dos meios mais propagadores da imagem do artista e, assim, como um dos mais almejados pela categoria para a exposição de seu trabalho desde sua chegada ao território nacional.

2.1 O advento da televisão e o ambiente de experimentos

Pensar na entrada do sistema televisivo no Brasil é remeter-se a Assis Chateaubriand, jornalista e responsável pelos primeiros investimentos em equipamentos no país. Em 1949, com intenções comerciais, realizava sigilosos testes, para que ninguém pudesse inaugurar, aqui, uma emissora antes dele. Suas bases foram as emissoras norte-americanas, nas quais o sistema já funcionava desde 1939 e de onde importou suas trinta toneladas de equipamentos para transmissão e mais duzentos aparelhos televisores que foram distribuídos em diferentes áreas da cidade, frequentadas pela elite paulistana (ALMADA, 2010, p.8).

Com o país em crescimento industrial, logo a produção dos aparelhos nacionais começou, e, assim, também teve início a popularização do televisor, trazendo um novo telespectador que antes não tinha acesso, devido aos altos custos. A televisão agora atraía olhares pelo fator de interação com seu público e este entrelace adaptava e modelava uma forma popular a sua programação, até então elitista.

Sua programação também se modifica supostamente atenta ao público receptor de seus sinais, isto porque a TV teria uma forte capacidade de captação das expectativas da audiência, fornecendo somente conteúdos adequados para sua fidelização (FERREIRA, 2010, p.1).

Como um meio de linguagem híbrida, a televisão foi, ao longo do tempo, ganhando características próprias a fim de atingir a diversidade e conseguir atender ao anseio popular pelo entretenimento. Estes experimentos eram e ainda são possíveis devido à capacidade de abrigar diferentes sistemas de significação. Assim, a comunicação com o telespectador acontece em variados sistemas sígnicos, como o visual e o auditivo, não só em narrações ou interpretações, mas também em criações de ambiências sonoras e trilhas musicais, que já vinham sendo usadas no cinema para criar catarse com o espectador.

Veículo polissêmico por natureza, a televisão transmite, muitas vezes de maneira simultânea, diferentes tipos de signos: a palavra escrita, a fala, o som (música, ruídos) e as imagens em movimento (sejam elas tomadas da realidade externa da emissora, gerada nos estúdios de TV, desenhos e outras formas de animação) organizadas de maneira similar ao cinema (constituídas por planos, cenas e sequências), uma vez que os dois meios articulam signos pictóricos e sonoros (CARDOSO; GOULART; SANTOS, 2007, p.57).

Os pioneiros da atuação na TV se depararam com um sistema repleto de formas diferentes do teatro e do rádio; porém, estas formas não eram claras, pois se tratava de um ambiente de experimentações e isso era o que o tornava mais propício para as investidas em novos métodos de atuação. Era uma atmosfera ainda sem normativas, sem conceitos estabelecidos e que permitia aos artistas usar de sua criatividade para desprenderem-se da interpretação já elaborada para o teatro e o rádio. Inventar uma nova comunicação permitia desbravar sistemas e traçar caminhos desconhecidos.

A gente não tinha ideia nenhuma do que seria, era tudo uma grande incógnita, e meus colegas daquela época vieram todos do rádio, todo mundo com muita esperança, esperando uma coisa que não sabia o que era, porque ninguém imaginou o que a televisão iria significar na casa das pessoas, a gente passou a contracenar com pessoas que nunca imaginávamos que existiria [sic] (Lolita Rodrigues, 12/06/2013).

As metodologias para atuação na TV foram ganhando propriedade com o decorrer dos ensaios; destes, não se encontram registros oficiais, só se sabe a respeito

de descritivos de seu início, que indicam um espaço de experimentação. Isso preocupa os estudiosos do tema, pois “independente das lendas que cercam o dia de sua inauguração, assim que foi ao ar a TV Tupi já começou a experimentar alguns dos principais gêneros televisivos (em especial o telejornalismo, a teledramaturgia e os musicais)” (CARDOSO, 2006, p.26).

[...]A tecnologia aprimorada que tomou conta do mundo e especificamente da televisão, como: fotografia, som, luz, etc e tal, todas essas coisas contribuíram para que o trabalho do ator passasse a ser diferente, antigamente você ajudava com a sua voz, porque os microfones não tinham uma perfeição, as câmeras mudavam a lente dentro do próprio estúdio, da própria cena que era encenada, você tinha que falar mais alto, porque as vezes os microfones não atingiam a proporção do som que era necessária, essas coisas todas em função dessa parte técnica que não era tão aprimorada como é hoje, (Ary Fontoura, 24/05/2013).

Ainda por ser um ambiente laboratorial, os atores tinham plena abertura para improvisar, já que as transmissões eram ao vivo até a chegada do *videotape*, em meados de 1962, o que permitiu uma formatação seriada e continuada, viabilizando produções como minisséries e telenovelas. Mas o imediatismo já era sentido nas produções. “A gente era chamado dias antes de começar a trabalhar. Não havia tempo hábil para grandes preparações. Era olhar, compreender e ir fazendo.” (Eduardo Tornaghi, 14/05/2012).

Com o advento das gravações em videotape, a partir de 1962, surgem as telenovelas diárias, a ficção televisiva seriada com capítulos diários, e essas telenovelas vão se consolidando na preferência do telespectador (ANDRADE; PERUZZO; REIMÃO, 2009, p.81).

O *videotape* deu nova forma à televisão e proporcionou aos artistas mais uma vez a chance de inovar suas técnicas de atuação. As gravações dispensaram a obrigatoriedade de prosseguir com a cena mesmo que esta estivesse errada, como acontecia nos programas ao vivo que, mesmo sem o espectador ali presente, fazia com que o artista interpretasse como se houvesse uma plateia no local, diminuindo as falhas e dando continuidade à situação cênica com improvisos e alterações que não estavam no roteiro original.

Aos poucos, as inovações tecnológicas permitiram a veiculação de programas pré-gravados – o videotape começou a ser utilizado no início dos anos 1960 – e a transmissão de eventos externos. Com a ascensão da telenovela como principal gênero de teledramaturgia, a programação deixou de ser vertical e passou a ocupar, horizontalmente, o mesmo horário em diversos dias da semana (inicialmente, era exibida três vezes por semana, depois, de segunda a sexta-feira e, finalmente, de segunda a sábado). A montagem de aparelhos de TV no Brasil e a compra a crédito baratearam o preço e disseminaram este meio eletrônico entre os brasileiros (SANTO, CARDOSO, GOULART, 2007, p.60).

A encenação na TV se consolidou com um dos gêneros de programa considerado o mais popular na época: o teleteatro. O novo gênero utilizava-se de artistas teatrais e se estabeleceu durante a década de 1950. Neste período, criou-se a transmissão de peças teatrais por meio de linguagem e técnicas que seriam, após alguns experimentos, próprias para a televisão.

As suas produções, assim como seriam as brasileiras, tornaram-se um desafio para aqueles que se engajaram no meio televisivo. O conceito de teleteatro nasceu, portanto, nos primórdios da televisão para designar não um mero “teatro filmado”, mas aquilo que a televisão e o teatro têm em comum: a possibilidade de construir uma ficção em tempo presente, com os atores atuando ao vivo (FARIA, 2003, p.1).

Cabe mencionar que a comunicação pela dramaturgia se dá em diferentes aspectos, e na televisão ela surgiu por ser um caminho óbvio já que, nos rádios, o ápice eram as radionovelas, que movimentavam ouvintes para frente de seus aparelhos, interessados em acompanhar as tramas. Esta comunicação radiofônica era bem estabelecida e foi o caminho que a televisão tomou para adequar os novos espectadores ao sistema visual, empregando algo familiar e que não causasse estranhamento. Muito embora se tenham incorporado os atores de teatro, era nos formatos radiofônicos que a teledramaturgia e o teleteatro foram buscar seus moldes.

A ideia de realizar o teleteatro foi uma decorrência lógica dentro do processo evolutivo da programação da televisão. Uma vez que esta transportava do rádio para o vídeo grande parte de seus programas, por que não levar também radioteatro já consagrado pelo público? Desde que se começara a divulgar a ideia de instalação da televisão no Brasil, o teleteatro foi apresentado como um dos atrativos que o novo meio de comunicação ofereceria a seus espectadores. Por outro lado, este tipo de programa era o que mais se aproximava dos sonhos cinematográficos dos muitos cineastas que haviam migrado para o rádio, ansiosos por contar uma história com imagem não apenas com o som (PEREIRA, 2003, p.4).

A televisão possibilitou ao artista ser visto por um maior número de pessoas em um único momento. No início, sem linguagem definida, as experimentações deram-lhe uma abertura que não era vista tão amplamente nos demais meios. Atuar diante das câmeras era exploratório e inovador, não apenas pela tecnologia, mas pela novidade em si do sistema.

2.2 Teledramaturgia: novelas e minisséries

Assim como os radioteatros foram adequados para a televisão, as radionovelas também seriam experimentadas em forma de imagem. A novela, como a conhecemos, é um entrelace de métodos experimentados no começo da televisão no país. O teleteatro era o mais próximo da dramaturgia que existia até então e, embora sofresse constantes mudanças para sua melhoria, acabou cedendo lugar às novelas capituladas, com histórias continuadas.

Alijado da programação pela telenovela e pelo filme estrangeiro, cerceado pela censura, o teleteatro não desapareceu de vez do vídeo. Algumas tentativas esparsas e sem continuidade foram ainda feitas após o término dos grandes programas do gênero. Para alguns, o teleteatro, na verdade, não teria acabado; ele teria sido absorvido pela novela diária, que para si desviou os recursos de produção das emissoras, valendo-se inclusive dos mesmos produtores, autores, artistas e técnicos (PORTO E SILVA, 1981, p. 89).

Havia um ambiente na TV brasileira em que o artista podia realizar seus experimentos. No início, com a chegada da televisão, a cópia simples do cinema e do rádio não produzia os mesmos efeitos que em seus meios de comunicação originais; assim, um gênero que deu oportunidade a técnicos, produtores e, principalmente a artistas para conhecer como se faria a televisão, era o teleteatro que, por muitos anos, predominou nas emissoras devido aos seus baixos custos e por agradar ao público. Artistas se revezavam em histórias completas, não capituladas e personagens conhecidos pela literatura ou obras destinadas à televisão. O fato é que o teleteatro foi

uma das produções onde se aprendeu a fazer a teledramaturgia como a conhecemos hoje.

Defino por teleteatro uma re-presentação dramática transmitida pela televisão, reunindo em uma única apresentação, uma história com princípio, meio e fim. Um espetáculo de teleteatro pode variar entre a exibição de um texto teatral adaptado para a televisão (geralmente, a maioria), um conto, uma obra literária ou também um filme. (BRANDÃO, 2005, p. 53).

Este laboratório permitiu criar a dramaturgia que atualmente o Brasil exporta para o mundo. Hoje temos uma verdadeira escola de telenovelas, não só na atuação, mas também em toda a parte técnica e de produção, desejada pelos novos artistas e reconhecida por atores de sucesso, como se vê:

A novela brasileira no exterior, na Venezuela, por exemplo, ela é chamada de 'telenovela de ruptura', que na tradução seria: novela de protesto. Isso porque a teledramaturgia brasileira seja talvez a única do mundo que coloca problemas políticos e sociais constantemente nos seus capítulos, agora com as series americanas a coisa está mudando um pouquinho e eles estão começando a fazer isso também, mas ate pouco tempo atrás o Brasil era o único que colocava na sua teledramaturgia questões políticas e sociais, e isso fez com que a nossa novela fosse reconhecida no mundo inteiro (Antonio Fagundes, 30/07/2013).

Os artistas conseguem ganhar espaço internacional graças à qualidade adquirida nas novelas. Por este motivo, a teledramaturgia talvez seja o trabalho mais almejado por quem quer seguir esta carreira. Não apenas a telenovela ganhou reconhecimento como produto nacional, como também se tornou um meio de comunicação prático e de fácil acesso. O desejo em participar de tal produção está presente nos novos atores e é estimulado ao constatarem a relação que os artistas já consolidados possuem com o gênero televisivo. Na ânsia de defender as telenovelas, alguns atores chegam até a exagerar, considerando-as informativas e afirmando que estas contribuem para a construção do conhecimento do telespectador, sem refletir sobre o papel de entretenimento que a novela cumpre. É o caso do comentário de Laura Cardoso:

[...] eu acho que a novela, além de ser um entretenimento bom, maravilhoso, ela é boa pra todo mundo, principalmente pra quem não pode sair de casa, a novela sempre tem um fundo cultural, ela sempre esclarece muita coisa, sempre te mostra culturas de outros países como faz a Glória Perez. É muito importante a novela (Laura Cardoso, 12/01/2013).

O estudo que se criou com a teledramaturgia originou as escolas de atuação, pelas quais os artistas conseguiram manter-se atualizados com os novos formatos, inclusive participando de releituras, como ocorreu na passagem dos teleteatros para as novelas. A constante inovação e a construção diante do desconhecido se mantêm na trajetória dos sujeitos desta e de outras pesquisas, como segue:

Se hoje é nas telenovelas ou minisséries que vamos encontrar a linguagem e o padrão de qualidade tão procurados no universo ficcional da TV, não há dúvida de que foi o teleteatro que desbravou o desconhecido terreno da linguagem televisiva. No transcurso da nossa pesquisa, objetivamos mostrar que o teleteatro, ao experimentar técnicas radiofônicas, teatrais e cinematográficas, acertada ou erradamente, propiciou o desenvolvimento de um lento aprendizado sobre como se faz um programa ficcional na TV, veículo àquela época, totalmente desconhecido daqueles primeiros profissionais que a ele se engajaram (FARIA, 2002, p. 2).

Atuar na televisão sempre foi estar diante de tecnologias e interagir com elas. É preciso haver uma forma clara na comunicação do artista com a técnica empregada, não sendo só mais uma atuação individual, mas agora complementada com artifícios de imagem e posicionamentos direcionados para uma captação na qual a realidade pode ser exagerada, a fim de dramatizar a cena. É necessária essa relação do ator para que o público se prenda ao imagético, em uma proximidade fantasiosa da realidade.

A televisão representa a realidade social fazendo uso de particularidades como o nível de verossimilhança, o gênero, a linguagem audiovisual e os recursos técnicos da TV. E justamente por fazer uso desses recursos é que corresponde a uma importante mediação. Pois é um dos principais meios a partir dos quais os sujeitos recebem informações e, assim, atua na percepção da realidade destes mesmos sujeitos (BUDAG, 2008, p.20).

O contato com a velocidade de produção, a necessidade de criação imediata e a tecnologia empregada podem ser naturais para os atuais artistas em formação, mas no começo da TV, quando tudo ainda era feito de forma artesanal e não havia uma grade de programação que gerasse obrigatoriedade de manter sempre um programa no ar, podiam-se realizar trabalhos de forma manual e sem a necessidade de atender prazos curtos para as produções. Escritores e autores concebiam obras completas ou em grande parte prontas para poderem ser produzidas, dentro de uma narrativa já

comercial, mas, *a priori*, dentro da intenção do autor (MARTÍN-BARBERO, 1997, p.192).

Não tinha tanto recurso, técnico como tem agora que parece Cinema, mas tinha uma coisa interessante que é que eles escreviam sozinhos, os autores, agora tem meia dúzia de autores. Eu me lembro uma vez que o Maneco, Manoel Carlos, dando uma entrevista, há muito tempo atrás, onde dizia que ficaram surpresos ao saber que antigamente eles escreviam novelas sozinhos, o Manoel Carlos escrevia sozinho, a Glória Perez escreve sozinha, não tem colaboradores (Rosamaria Murtinho, 30/10/2011).

A velocidade aplicada às produções televisivas no decorrer dos tempos afetaria igualmente as interpretações dos artistas. A incorporação da tecnologia do videotape alimentaria uma programação diária, já que permitia gravações seriadas e corrigidas de falhas.

É inegável que boa parte desta evolução foi devido ao aspecto mercadológico, pois com a chegada dos investimentos comerciais as tecnologias foram impulsionadas. Os atores hoje se deparam com adaptações às propagandas nas novelas e sua atuação precisa ser moldada a um comercial introduzido no texto, no meio da trama, o que, em um primeiro momento, pode causar certo estranhamento ao público. Entretanto, esta prática ocorre desde o início da televisão. “O *merchandising* em novelas começou sob a forma de propinas oferecidas a atores, cenógrafos e contrarregras para deixar “inocentemente” alguma marca aparecer no vídeo, à revelia da emissora” (DURAND, 1998, p.92).

A telenovela (ou novela) solidificou-se nos lares brasileiros por ser um atrativo cômodo e de fácil assimilação. O conforto de poder acompanhar a trama sem sair de casa tornou sua aceitação muito mais ampla entre a população de baixa renda, ditando regras e criando novos costumes e hábitos.

O telespectador adquire o hábito de todo o dia, numa determinada hora, assistir ao mesmo programa. O horário da novela é uma instituição na TV brasileira e costuma determinar a hora do jantar e até de dormir. As classes populares têm o hábito de dormir “depois da novela das oito”, que continua a ser assim chamada, apesar de atualmente ir ao ar das 9h à 10h da noite. Também é comum as pessoas marcarem seus compromissos noturnos para “depois da novela” (LOPES, 2002, p. 07).

Esta aceitação dá ao artista a certeza de sempre ter um espaço de fácil acesso ao espectador para poder mostrar seu trabalho. Deixando meios como teatro e cinema restritos a um público com condições financeiras mais favorecidas, o artista vê na telenovela o meio mais barato e confortável de entretenimento.

[...] eu acho que a telenovela sempre vai ter um lugar certo na casa das pessoas até porque não é todo mundo que tem meios pra ir num teatro, ou jantar fora, ou ainda ir ao Cinema. E a telenovela é uma coisa que entra na casa da gente e se a gente não gosta a gente não assiste e se gosta, assiste. Eu acho que não vai ter fim não (Lolita Rodrigues, 12/06/2013).

Esta quase imposição pela falta de opções mencionada pela atriz Lolita Rodrigues é objeto de estudo e análises de pesquisadores como Martin-Barbero (2007), que critica o uso da novela como único difusor cultural, como vemos em entrevista à Cláudia Barcelos:

Na América Latina não podemos nem ler as revistas, nem ver o cinema, e na televisão só há as novelas. Eu dediquei muitos anos estudando as novelas e fui um dos primeiros, na América Latina, a falar da importância cultural da novela. Meus companheiros, professores, ficaram loucos, disseram que eu estava louco. “A importância cultural dessa basófia que era a telenovela!”. No entanto, eu estou escandalizado que o único produto cultural que passe de um país para outro seja a telenovela (BARCELOS, 2007, p.160).

O fato das novelas predominarem nas produções de televisão no Brasil é inegável, acompanhado do sucesso que este gênero alcançou. Atuar neste formato é estabelecer uma comunicação cotidiana e um reconhecimento social de seu trabalho. Mas a televisão sempre foi ambiente de experimentações. O surgimento de um modelo inspirado na capitulação continuada permitiu aos artistas experimentarem novas formas de atuação dentro do mesmo meio.

Naturalmente, a necessidade de velocidade, de produção ininterrupta entra em contradição com a aspiração de oferta constante de novas séries de produtos que se apresentem como novidades. Não obstante, o espaço em televisão é muito caro. Não dá para se cometerem muitos enganos. Daí a exigência de novidade ter de negociar com a velocidade de produção e a ausência de risco. É o risco de não agradar, de não garantir pontos na audiência que controla o ímpeto de grandes ousadias e experimentações. Por isso, o espaço reservado à novidade é restrito: de modo geral, a produção televisiva opta por vestir com roupagem nova o que já foi por demais testado ou por combinar dois ou mais formatos de sucesso (DUARTE, 2003, p.3).

A linguagem se mantém, pois a televisão possui suas técnicas, mas a partir de textos com moldes cinematográficos ou mesmo ludicamente teatrais os profissionais puderam expandir as experiências na leitura de novos métodos comunicacionais de atuação. As minisséries podem ser comparadas a micronovelas por alguns, mas pelo curto tempo de exibição elas são permissíveis de adaptações distintas de técnicas, formas e até criação de novos conceitos que podem ou não serem aplicados na dramaturgia geral.

As minisséries trouxeram um grande benefício às novelas, com seu conteúdo dramático mais apurado. Por serem obras fechadas, onde todos os criadores conhecem seu começo, meio e fim, a qualidade do trabalho ganha contornos que, nas novelas, algumas vezes são impossíveis de se alcançar. Entretanto, nas novelas ganha-se mais em espontaneidade e improvisação. Essa mistura de estilos com a excelente qualidade dos profissionais brasileiros de teledramaturgia é que tornaram o público cada vez mais exigente (Odilon Wagner, 01/11/2012).

Com a comercialização do conteúdo, as emissoras foram conquistando capital, investindo mais, portanto, em tecnologia e novas linguagens, abrindo para o artista novos horizontes para a representação na própria TV. As produções seriadas, diferente das novelas, são apresentadas com começo, meio e fim em um único episódio, o que desprendia ao espectador a obrigatoriedade de acompanhar os desfechos em outro episódio. Os formatos foram sendo experimentados e o aceite atual atende a um público habituado com as novelas.

Nos casos de programas para a televisão, “a forma” é a característica que ajuda a definir o gênero, uma nomenclatura própria do meio. O formato de um programa pode apresentar-se de maneira combinada a fim de reunir elementos de vários gêneros e assim possibilitar o surgimento de outros programas. Ao contrário do unitário formato do teleteatro, com exibição única de uma história concisa, curta e incisiva, a minissérie, seria um gênero da teledramaturgia comparada à uma telenovela curta, mas, como formato, aproxima-se de uma obra fechada como um filme, isto é: sem a interferência da audiência nos rumos da sua trama, igualando-se, portanto, a um “grande gerúndio em processo de gestação, passível de mudanças e modulações”. Isso implica uma unidade que já revela uma visão de conjunto do tema a ser tratado (FARIA, 2006, p.1).

Os moldes de novela não impuseram às minisséries a mesma sequência de

produção. O artista conseguia conhecer o seu trabalho, assim como no teatro e no cinema. A permissividade de colocar a obra como ela é, adaptada sem as pressões de produção em larga escala, acabou por levar às telas da televisão um gênero, embora seriado como as novelas, com formas mais teatrais e experimentos lúdicos.

Direções foi mais um formato herdeiro do teleteatro quando a nossa televisão assumia a ousada proposta de aplicar o instrumental criativo do teatro e da literatura à ficção de TV e, agora, reunindo também a experiência de cineastas. Acreditamos que o desafio da TV está em fazer das telas um espaço para a exploração de novas linguagens ao mesmo tempo em que reapropria antigos modelos, mas, sobretudo, com a preocupação em combinar produtos da tradição culta sem abandonar as exigências comerciais (FARIA, 2006, p.9).

Ao saber de toda a obra, o conforto da criação é maior para o artista, que assim como no cinema e no teatro pode conceber sua personagem por meio dos estudos realizados, além das orientações da direção. Em uma novela, a personagem muda tanto pelo autor quanto pelo ator, influenciados pela repercussão junto ao público. Uma personagem má pode tornar-se boa conforme a simpatia do público ou vice-versa. Trabalhar uma personagem fora do padrão de produção em série é tranquilizante, como vemos no relato de Sylvia Bandeira:

A novela é muito mais longa e desgastante e o ator precisa estar sempre atento para não relaxar, com uma minissérie esse tempo é bem menor e por ser uma obra fechada fica um trabalho mais eficiente, tanto para o diretor como para os atores (Sylvia Bandeira, 09/11/2012).

A produção seriada está presente no imaginário popular com a identidade nacional, com a cara do Brasil (FIGUEIREDO, 2003, p. 23). Pertencente ao dia a dia do espectador, o artista é a estabilização desta metodologia. É ele quem concebe a personagem que será identificada, que consegue ou não ligar a obra a quem a assiste. Esta comunicação, quando bem sucedida, se torna um elo que só é rompido ao final da obra. O ator se consolida e sua trajetória se firma quando consegue marcar a vida e a memória do público.

No momento em que resolve fazer TV, o artista também espera ser recebido por ela através do reconhecimento que o meio proporciona, ou seja, aceito pelo público. A televisão por si não só traz fama, mas também a possibilidade de exposição em massa

de seu trabalho de atuação, que lhe fornece um suporte de tal modo que este mesmo público o aceita e o reconhece como ator. As trajetórias marcadas nos relatos dos entrevistados passam por diferentes períodos da televisão brasileira, tanto tecnológicos como artísticos, mas, mesmo diante da necessidade de reaprender a cada inovação, a presença e o aceite popular são recebidos como a consagração da arte e estabilidade profissional.

Capítulo 3 - Das falhas ao sucesso

O cinema, o rádio e a televisão, como tecnologias de comunicação e novos ambientes de atuação, permitiram que experimentos fossem realizados em seus primórdios não somente pelo ponto de novidade, mas também pelo fato de suas linguagens terem sido criadas posteriormente à sua inserção na sociedade. Assim como no teatro, estes meios atraíam artistas e estudiosos que acabaram por desenvolver técnicas de interpretação e produção sem um sistema próprio, manual ou regimento que devessem seguir. Era um ambiente a ser desbravado e, assim, as primeiras formas de atuação deram origem a algumas das escolas de comunicação e formação de atores de TV.

Estas escolas se consolidaram formando gerações de artistas que entraram na profissão e constituíram técnicas próprias de trabalho. Todo aprendizado não se adquire apenas por meio de êxitos, mas também nas falhas; estas estiveram presentes principalmente nas transmissões televisivas iniciais no Brasil. Os entrevistados relacionados no site tiveram como fonte de estudo a própria atuação, ou seja, interpretaram papéis, principalmente na televisão, antes mesmo de se especializarem na área. Ainda hoje, embora com mais dificuldades devido à maior necessidade de profissionalização e aperfeiçoamento, ainda há quem trilhe os caminhos intuitivos da atuação. Porém, o que se percebe com ênfase é a troca de experiências por meio de suas trajetórias, tanto nas primeiras gerações de artistas televisivos quanto nas atuais. As falhas presentes em todos os experimentos mostraram o que serviria ou não para que os atores pudessem consolidar sua carreira.

3.1 Errando é que se aprende

O começo da televisão era de inovações e experimentos. Improvisações faziam parte do cotidiano dos atores. O improviso é a realização de uma ação em cima de algo que estava pré-determinado, assim como acontece nos palcos, quando um ator precisa

recriar uma situação na cena diante do inusitado. Assim, a experiência dos artistas na atuação contribuía para que pudessem improvisar cenas e situações quando as condições técnicas de gravação não eram as mais favoráveis.

Na época que eu estava fazendo “O Grande Teatro”, o Sérgio Britto arranhou uma marcação que era através de um guarda-vestidos e a câmera vinha por trás e quando a Nathália [Timberg] e o Aldo de Maio vinham por trás e abriam a porta o próprio câmera pegava os dois, e o papel dele tentava assassinar o da Nathália o armário despenca então além dele tentar sufocar a Nathália ele teve que ficar segurando o armário (risos). Uma vez aconteceu comigo um fato onde minha personagem tinha brigado com o namorado e deitei na cama chorando com a minha mãe do lado, interpretada pela Zilka Salaberry, e quando deitei eu cai e a cama desceu até no fundo e eu com uma vontade danada de rir eu tive que ficar chorando e conversando com ela (risos), tinha que improvisar muito, toda hora tinha que se improvisar. (Suely Franco, 05/06/2013).

A criatividade, aliada à prática da encenação, ensinou aos artistas como interpretar na televisão. O instinto é aguçado perante situações fora do padrão e a capacidade de contornar os eventuais problemas dá destaque ao ator, que fica reconhecido como um bom profissional pelo seu público. Errar em ambientes propícios para falhas, como na implantação da TV no Brasil era, sem dúvida, uma das escolas para os artistas, que se tornaram verdadeiros autodidatas em atuação.

Os atropelos, as falhas, o improviso da TV ao vivo exigia daqueles profissionais um jogo de cintura e raciocínio rápidos para contornar qualquer situação. As telepeças produzidas na TV não fugiam à regra. Conviviam com todas as dificuldades comuns às produções televisivas de um período em que “ninguém suspeitava sequer como chegar a uma linguagem televisiva”⁷ mas partia-se para experiências curiosas e até mesmo, diríamos, bastante ousadas se comparadas com a estrutura técnica e comercial das emissoras existentes. A improvisação, contudo, possui outra dimensão, a da criatividade, conforme ressaltava a crítica de televisão da época (FARIA, 2003, p.7).

A linha entre o artesanal e o profissional na área técnica era tênue e transpassar essa barreira com segurança era o que fortalecia estes indivíduos. Ser capaz de contornar situações sem quebrar a comunicação com o seu público e, em alguns casos, até reforçá-las com estes improvisos é o que torna o ator dominador de sua profissão e o classifica como ótimo artista.

Como a emissora de televisão de Assis Chateaubriand contou com pouco suporte técnico e *know-how* norte-americano, foi comum encontrar na ampla bibliografia revisada a utilização do termo improviso ou improvisação, “Como o fazer televisivo era improvisado” ou ainda “tudo era na base tudo improviso”. Contudo, foi observado que houve uma transferência de *know-how* de profissionais brasileiros que já trabalhavam nas rádios Tupi e Difusora, do conglomerado Diários e Emissoras Associados, para a TV Tupi. Eram radioatores, técnicos diversos, diretores, roteiristas e escritores que passaram a trabalhar tanto nas rádios acima citadas como na TV Tupi. Dessa maneira, o termo improviso ou improvisação se aproxima muito mais do sentido utilizado na *commedia dell’art*, isto é, trata-se de um tipo teatral, em que os atores improvisam a partir de um vasto repertório corporal, vocal, adquirido por meio de intensivo treinamento. De fato, na improvisação teatral espera-se certa virtuosidade, ou seja, a capacidade de o artista surpreender a assistência com muita habilidade técnica e destreza (COSTA, 2011, p.104).

Experimentar, para o artista, é colocar em prática suas próprias teorias profissionais. As falhas ocorridas possibilitaram exercitar a criatividade imediata, visto que no começo da televisão brasileira estes erros eram sobrepujados pelo sentimento de experimentação e novidade. Interpretar diante de um público ou das câmeras era o aprendizado que não se teria em escolas, possibilitando conhecer as dificuldades, superando-as e encontrando a satisfação.

3.2 Sucesso e satisfação

A televisão, no que diz respeito à atuação brasileira, é o objeto mais almejado pelos artistas que desejam a fama. Cabe aqui uma breve análise sob o aspecto do sucesso gerado pela televisão, que alterou o conceito de atuar do cinema. A notoriedade está ligada à valorização do trabalho, pois o ator que atinge este *status* é tido como alguém que está bem posicionado economicamente e estabelecido em sua profissão. A televisão o coloca presente nos lares, divulga sua imagem e esta a comercializa conforme sua vontade e necessidade. A popularidade está ligada ao imaginário do sucesso profissional nesta área, embora nos relatos dos artistas encontre-se a busca pela satisfação como um momento de prazer ao exercer a profissão de atuar. Ao analisar as respostas, não nos deparamos com o desejo financeiro que, não é ignorado, mas foi colocado em uma posição mais baixa de acordo

com as prioridades de quem opta por esta categoria.

[...] eu vou ser muito pouco modesta, mas eu acho a minha vida fenomenal. Primeiro porque e só vivi grandes sucessos, segundo porque a longevidade me deu uma segurança e uma popularidade fora do comum onde o povo não me esquece, basta eu sair na rua que imediatamente eu encontro umas vinte pessoas que me acolhem, me falam, que me ajudam. Enfim, acho a minha vida estável, uma estabilidade grande que a Globo me dá, que eu conquistei no Teatro e depois que a Globo continuou, adoro a minha vida e gosto de ser velha, e só quero que essa velhice continue (Eva Todor, 05/08/2013).

Tamara Taxman complementa: “O maior prazer em ser atriz é poder viajar com todas essas mulheres que existem dentro de mim. Ser tantas e tantas é divino!”. Esta colocação remete ao prazer e ao bem-estar, o que para alguns a tira até da esfera da profissão e a deixa apenas como arte. A atriz considera que interpretar é uma arte provinda do divino, quase um credo, uma religião, nos quais rituais são aplicados e ordens de respeito ao meio são invioláveis pelos artistas. Especificamente, a atuação teatral teve suas origens nos festivais gregos ao deus do vinho (BRANDÃO, 1980, p.14), originando o teatro moderno, e esta pode ser a ligação que os artistas ainda fazem com o sagrado. Mas este mito de divindade pode custar ao ator enclausuramento em um “sacerdócio” (BARTHES, 2007, p.218) cênico, no qual o profissional acaba excluído do meio por ser algo intocável. Assim, sua carreira pode ser comprometida e, mesmo sendo aclamado, fica apenas no mitológico da atuação e foge à comunicação, tornando-se religioso, como alguns artistas preferem seguir, saindo do âmbito de trabalho.

No entanto, a gratificação ainda é o motivador para a atuação, conforme identificado nas entrevistas. O mais importante parece ser a capacidade de exercer sua profissão, rompendo a comunicação ficcional e chegando a influenciar diretamente a vida de alguns indivíduos que mesclam o imaginário da TV ao momento de sua vida, revivendo ou identificando no artista seus desejos e anseios, reconhecendo na personagem criada suas características de vida. Tal fato é identificado como reconhecimento e satisfação:

Eu poder fazer um papel que ajude uma pessoa ser mais feliz é o que é pra mim mais gratificante na carreira de atriz. Uma vez, por exemplo, eu fiquei tão emocionada [sic] eu estava no aeroporto e uma moça chegou até mim e me

agradeceu porque ela ia fazer uma cirurgia pra [sic] retirada de um câncer e a família dela levou ela pra [sic] me ver no teatro fazendo comédia e ela assistiu a peça e durante o espetáculo esqueceu os problemas, se divertiu muito e foi ótimo pra ela fazer a operação no dia seguinte, isso pra mim foi uma coisa que me dá uma alegria muito grande (Suely Franco, 05/06/2013).

Admiração pelo próprio trabalho é uma forma de reconhecimento, e entre os artistas é o maior indicativo de que sua carreira está indo bem. Seu trabalho é reverenciado, mas há de se ter cautela no que diz respeito à admiração, pois o artista alcança o patamar de desejo; estar perto dele é estar próximo a um ídolo e, desta maneira, alcança-se a santificação do ser e não da qualidade de seu trabalho. A trajetória do artista está intrinsecamente ligada aos sonhos do espectador, com o imaginário e sua vida pessoal. Por este motivo, é comumente confundida com a de sua personagem e seus valores morais e éticos. O sucesso que acompanha a carreira de artistas bem sucedidos os expõe a um julgamento popular constantemente.

É impossível fugir à impressão de que as pessoas comumente empregam falsos padrões de avaliação – Isto é, de que buscam poder, sucesso e riqueza para elas mesmas e os admiram nos outros, subestimando tudo aquilo que verdadeiramente tem valor na vida. No entanto, ao formular qualquer juízo geral desse tipo, corremos o risco de esquecer como o mundo humano e sua vida mental são variados. Existem certos homens que contam com a admiração de seus contemporâneos, embora a grandeza deles repouse em atributos e realizações completamente estranhos aos objetivos e aos ideais da multidão. Facilmente, poder-se-ia ficar inclinado a supor que, no final das contas, apenas uma minoria aprecia esses grandes homens, ao passo que a maioria pouco se importa com eles. Contudo, devido não só às discrepâncias existentes entre os pensamentos das pessoas e suas ações, como também à diversidade de seus impulsos plenos de desejo, as coisas provavelmente não são tão simples assim (FREUD, 2002, p.9).

A possibilidade de estar em uma posição de destaque na sociedade é possível não somente aos artistas, mas para qualquer indivíduo que desempenhe sua função com primor. Ficar em evidência agrada ao cidadão comum e os artistas são os que se sobressaíram nestes anseios, buscando de alguma maneira saciar sua vontade de conhecer e praticar mais nesta área. São pessoas que conseguiram transgredir a fronteira, antes nítida, do atuar cotidiano (que é adaptar-se às condições do local onde se está, seja vocabulário, vestuário próprio ou mesmo hábitos distintos) e do atuar artístico (a atuação intencional com o objetivo cênico). Porém, a própria existência do ator/atriz é uma necessidade popular de ver refletindo sua trama em obras, de se

reconhecer em algum momento com o espetáculo. No teatro, o processo de catarse, uma das teorias aristotélicas, é quando o espectador se entrega à emoção da cena, vive sentimentos reais, entrega seu corpo a uma cena que fique “[...] conflitando em sua mente e aí você vai jorrar a emoção, e ela primeiro acontece na mente e depois ocorre a convulsão histérica, quer dizer, o corpo reage” (BERTOLINO, 1999, p. 8).

Assistimos, assim, a um embaralhamento de fronteiras tradicionalmente estabelecidas. O espectador de *reality show* torna-se um coprodutor, seja inscrevendo-se como candidato no processo de seleção, seja participando regularmente das votações que decidirão o rumo do programa. E mesmo não aspirando a uma vaga de “ator”, ele é seduzido pela perspectiva de que “alguém como eu” possa alcançar a fama fazendo o papel de si mesmo (ACCIOLY, 2007, p. 129).

Dos artistas de carreira estabilizada, podemos considerar que a relação de sucesso com o público se dá pela construção mais próxima do real de suas personagens, usando seus sentimentos para que haja veracidade nas atuações. Nestes atores, nota-se que os anos de experiência facilitaram tal contato e o autoconhecimento é um dos elementos que os tornam profissionais da atuação. O artista é aquele que “descobre, de fato, que encontrar a verdade física do papel é melhor para nutrir sua verdade interior, do que forçar os sentimentos” (STANISLAVSKI, 1987, p. 12).

O ator é um pesquisador permissível de falhas e quando estas acontecem não comprometem sua carreira ou pesquisa. As falhas podem ser reparadas na construção de sua personagem, tornando-as mais reais e vivas. Nas cenas, a correção de erros é a improvisação que, ao ser feita com sucesso, atinge grande satisfação pessoal, pois indica que o ator foi capaz de consertar um trabalho que seria condenado se assim não o fizesse.

Improvisar pode ser considerado um aperfeiçoamento dentro da profissão, como se um trabalhador estudasse em um curso que o auxiliasse a realizar suas funções. Tal relação com as novidades é o que facilita ao artista lidar com o sucesso, pois a relação do público com seus “astros” envolve sentimentos reais. Controlar as situações pode aclamar ainda mais o artista ou fazer com que ele caia no esquecimento, chegando até mesmo a ser negado pelo espectador.

3.3 O aprendizado do cinema para a televisão

Mudanças sociais e tecnológicas permitiram aos atores experimentarem diversos sistemas de comunicação. Embora realizassem trabalhos no cinema, a linguagem parece não ser a mais aceita e desejada pelos atores de televisão. Suas interpretações são relatadas como sutis e sem solidez neste meio. Artistas como Norma Blum, que começou a sua carreira em programas de televisão aos doze anos de idade e pôde experimentar o momento das produções do cinema nacional ainda em preto e branco, relatam a vontade de somar aos seus currículos trabalhos no meio cinematográfico.

Tive o prazer de fazer comédias hilárias do tempo da chanchada com grandes atores deste gênero de cinema ainda quando adolescente. Depois fiz O Beijo, adaptado da obra de Nelson Rodrigues e dirigido por Flávio Tambellini. O filme em preto e branco com grande elenco tem um sabor nítido de filme noir e do impressionismo [sic] alemão. Muito legal. Infelizmente há duas décadas não atuo no cinema. Adoro a linguagem cinematográfica e esta é uma grande frustração em minha carreira. Quero fazer muito, muito cinema (Norma Blum, 07/06/2011).

Porém, a carreira consolidada na televisão não se refez nas “grandes telas” para todos os artistas. Muitos dos entrevistados atuaram no cinema depois de serem conhecidos na televisão e já tinham neste último o seu ponto de trabalho. O cinema, para alguns destes entrevistados, era uma experimentação e, de acordo com suas declarações, não há grande relevância como na televisão. Talvez pela projeção pequena do cinema diante das massas, se comparado à televisão, ou devido ao contrato já firmado com as longas produções televisivas, muitos dos convites acabaram sendo negados, como conta Ary Fontoura.

A minha filmografia é muito pequena, e pouco significativa porque eu sempre tive durante 50 anos emprestado pra [sic] Rede Globo de Televisão, e o Cinema requer de você cuidados melhores, personagens que tem que ter uma cara diferente, e outra na época que me convidaram pra fazer “Dona Flor e Seus 2 Maridos”, eu não estava usando bigode, não podia usar e o diretor queria que usasse... Essas coisas assim teve [sic] outros filmes que me convidaram, mas eu estava de cavanhaque e eu não podia tirar porque tinha novela pra fazer e pra eu fazer o filme tinha que tirar urgentemente o cavanhaque e por isso não dava. Foram raríssimas as ocasiões que alguém me esperou pra fazer um filme, foi o caso desse último trabalho meu que foi a Dona Dina no filme “A Guerra dos Rochas”, que coincidiu pois eu só estava fazendo teatro em Campinas e estava com a cara absolutamente limpa e estava de férias, era janeiro e eu só

fazia fins de semana em Campinas, e eles acomodaram ao meu horário e a minha fisionomia e eu pude fazer aquela velha (Ary Fontoura, 24/05/2013).

Nota-se que o cinema requer um imediatismo que, caso o artista esteja em uma produção televisiva, não seria possível dispensar. Entretanto, não é impossível conciliar os dois trabalhos, desde que um não interfira diretamente no outro. O que vemos é uma inversão de valores diante do cinema e da TV, talvez provocada pelas origens de seus profissionais. Diferentemente de outros países, que extraíram seus recursos do cinema, o Brasil buscou no rádio, grande veículo de comunicação popular até a década de 1960 e de onde vinha a dramaturgia, um gênero consolidado e de aceite popular massificante. Os artistas que presenciaram o começo da televisão tinham o conforto de conhecer o formato dramático do rádio e a emoção do desempenho ao vivo, que se assemelhava ao teatro, porém diferente do cinema, que consistia em um processo de técnicas para obtenção de imagem.

Assim, uma das características da TV na época e, por consequência, do teleteatro, era o fato de ser ao vivo. E, diferentemente dos outros países, no Brasil a dramaturgia na televisão nasceu com maior participação de profissionais vindos do teatro e do rádio, em detrimento dos trabalhadores do cinema, que formaram a base da TV em outros países (CASADO; OLIVEIRA, 2012, p.42).

A televisão parece ser o sistema de comunicação que melhor atende às necessidades dos artistas, mas é preciso ressaltar que o cinema nacional não possui uma demanda grande de produções, o que pode ser um dos motivos que o coloque em segundo plano no caso de uma escolha entre os dois. Desta forma, os relatos a respeito podem acabar não sendo sobre o meio, mas sim sobre as obras que estes atores considerem relevantes para a carreira de cada um deles.

Eu fiz alguns filmes nas décadas de 1960 e 1970 lá em São Paulo, mas nada de grande projeção, depois no Rio de Janeiro eu tive alguns convites que eu não aceitei em função de estar sempre fazendo televisão e teatro e aí não dava tempo pra me desdobrar e fazer cinema, aí quando foi em 2008, eu fui convidada pra fazer o “Bezerra de Menezes” que era um filme espírita [sic], lá em Fortaleza, que eu disse não já que eu estava gravando novela, mas eles me disseram que eu iria num dia e gravaria todas as minhas cenas, e eu fui e fiz, e foi um filme que teve uma repercussão incrível, pra surpresa de algumas pessoas, porque foi um filme de baixo orçamento, e sem grandes pretensões, mas foi um filme de espírita [sic], direcionado pra espíritas [sic]. E depois disso eu fui convidada pra fazer “O Nosso Lar” e o “Chico Xavier” e foi muito interessante porque as duas filmagens ia [sic] acabar batendo no mesmo dia, e

eu fazia uma personagem de um e de outro e eu estava vendo que não podia conciliar as duas filmagens, mas por sorte o diretor artístico era o mesmo, e eu pedi pra ele, porque eu queria muito, não queria abrir mão de nenhuma das duas personagens, porque os dois filmes eram com a mesma temática, e eram importantíssimos pra mim principalmente porque eu sou espírita [sic], aí ele deu um jeitinho de mudar a escala e eu fiz os dois. Depois disso eu fiz o filme “Os Espíritos” que foi pela TV Mundo Maior de São Paulo e “A Vida Continua...” do Paulo Figueiredo. O “Chico Xavier” foi uma produção importante, super bem cuidada, super bem produzida pelo Daniel Filho e o “Nosso Lar” também foi uma produção premiadíssima, com efeitos especiais feitos no Canadá, com musica [sic] excelente, esses dois em termos de produção e história eu acho que foram muito bons. Os outros não tiveram essas mesmas produções, digamos assim, mas as histórias [sic] também eram muito bonitas e pegam as pessoas justamente por isso (Ana Rosa, 29/04/2013).

Entretanto, no cinema atual, é habitual ver artistas se especializando no segmento, presentes em grandes produções nacionais. Contudo, diante da afirmação de Rosamaria Murtinho, cabe uma análise sobre as escolhas deste grupo. Claro que não é uma regra absoluta, afinal, de acordo com Ary Fontoura, os convites são feitos frequentemente, mas os profissionais se segmentam em áreas conforme o sistema de comunicação em que trabalham. Isso pode ser um agravante aos que querem transitar entre os meios e acabam não conseguindo, pois são estigmatizados como artistas apenas do ambiente que têm maior dedicação, seja teatro, cinema ou televisão.

Fiz coisas pequenas, mas destacaria “1º de Abril Brasil”, da Maria Letícia Mello, diretora querida, e onde eu ganhei o Kikito. Não tenho muita coisa no Cinema, até porque depois tivemos a má sorte de entrar o Collor que acabou com o Cinema no início dos anos 1990. Mas eu estreei bem no Cinema fazendo o filme “Vigilante Rodoviário”, onde eu fazia uma jornalista, uma coisa engraçada é que eu sendo uma das únicas atrizes que fez pouco Cinema, fui indicada ao SACI como Melhor Atriz, o SACI era só de Cinema, e nós fizemos o “Vigilante Rodoviário” para televisão e pegaram os seis melhores episódios e transformaram em Cinema e eu tive boas críticas, até num dia desses eu disse para o Inácio de Loyola Brandão, grande escritor e crítico: “Eu só não rogo uma praga pra você porque estamos num avião e eu não quero que esse avião caia.” (risos). Porque numa crítica ele disse: “Surgiu uma nova atriz de Cinema: Rosamaria Murtinho. É simpática, fotografa bem, não é afetada e representa com naturalidade e simplicidade.”. Depois disso nunca mais eu fiz um filme na vida, mas somos amigos até hoje, vou sempre a São Paulo nos lançamentos dos livros dele, que eu tenho todos. Mas depois que o Inácio de Loyola Brandão escreveu aquela crítica maravilhosa nunca mais eu fiz um filme, somente depois é que eu fui chamada para fazer o filme “1º de Abril Brasil” da minha querida diretora Maria Letícia e ganhei o Kikito e depois disso também nunca mais fiz um filme, a não ser alguns curtas que eu estou fazendo e uma participação no “Natal” do Paulo Saraceni. Parece que Cinema, Televisão e Teatro tem [sic] tribos onde só chamam quem pertence à tribo deles. Então quando você não anda atrás, não quer se expor, se exhibir muito, como é o meu caso (risos), porque eu não fico telefonando e tal, mas eu estou errada viu Jéfferson (risos).

Agora mais velha, acho que estou fazendo mais um pouco da social. Mas antigamente ficava mais na minha. Eu acho bacana quem faz isso. Agora, por exemplo, eu estou louca para trabalhar nessa próxima novela do Silvio de Abreu, mas parece que ele já escolheu tudo, e também não dá pra você se constranger e constranger seu amigo. Ah mais [sic] eu adoraria fazer mais alguma coisa dele, e agora eu tenho mais tempo de televisão do que naquela época que eu fui chamada por ele (Rosamaria Murtinho, 30/10/2011).

Mesmo assim, a "sétima arte" está presente na trajetória dos artistas e dela puderam tirar proveito como aprendizado. Trabalhar com um sistema diferente e junto a profissionais que se utilizam de uma linguagem distinta é narrado de forma positiva por estes atores, ressaltando nomes de importância para suas carreiras, de pessoas que consideram ícones.

No Cinema eu fiz coisas boas, com o Walter Salles Jr., Tatá Amaral, Coimbra, só gente dá [sic] pesada, então eu tenho sorte... Trabalhei também com o Hugo Carvana, é importante eu falar do Hugo Carvana porque ele faz parte da história do Cinema brasileiro (Laura Cardoso, 12/01/2013).

O diretor de televisão é tido pelo artista como o condutor da obra, com um papel tão fundamental na escolha dos personagens quanto o próprio autor, que é essencial para criá-los. Alguns autores concebem personagens na TV específicos para determinado artista. Contudo, as narrativas dos atores deste estudo em relação ao cinema têm no diretor um professor, reconhecendo nele o sucesso de suas personagens. Mesmo a criação sendo um livre trabalho, percebe-se a ligação do papel com o diretor. Sua concepção está intimamente ligada à intencionalidade que a direção deseja dar ao filme; dessa maneira, o artista tenta reproduzir ao máximo este anseio, já que há um tempo de preparação maior do que na televisão.

O Cinema só me deu alegrias, o primeiro longa que fiz "Anjos do Arrabalde" com um personagem forte e com direção de Carlos Reichenback ganhei o prêmio do Governador do Estado como Melhor Atriz. Vinte anos depois fiz "Chega Depois", "Chega de Saudade", que me deu, não só a alegria de trabalhar ao lado de intérpretes geniais, uma equipe maravilhosa, como prêmios aqui e no exterior. Depois do "Chega..." os convites para o filmes [sic] de Bernard Attal para a Coleção Invisível que deverá ser lançado no segundo semestre deste ano e o filme de Lúcia Murat: "A Memória que me Contam" que deverá entrar no circuito ainda no primeiro semestre deste ano (Clarisse Abujamra, 22/01/2012).

Independente do meio de comunicação em que trabalha, o artista que busca sua profissionalização está em constante evolução e, não importando o período, as técnicas ou mesmo as linguagens aplicadas, ele aprende a se aperfeiçoar conforme cada relação que firma, seja com as obras ou com pessoas.

O contato com a arte é incentivador quando ocorre na juventude. Leva-se aqui em consideração a novidade, como a televisão e a falta de difusão dos meios artísticos — como o teatro — junto à população geral. Isso aumenta o encanto pela área televisiva. A falta de pretensões artísticas encontrada em muitas das declarações, este primeiro encontro quase que ocasional, pode ser levada como um dos motivos fortalecedores para que seguissem e se especializassem, já que não havia uma pressão pela conquista do sucesso e sim uma vontade em satisfazer essa curiosidade pela arte. Atuar, segundo os mesmos relatos, é prazeroso, por permitir que o aprendizado seja feito em cada novo convívio com maneiras distintas de interpretação e com as novas tecnologias. Um ator tem como objetivo não apenas se profissionalizar: deseja também evoluir e superar a si mesmo em cada novo trabalho.

Considerações Finais

Atuar está presente no nosso cotidiano em gestos sutis ou em grandes movimentos que envolvem nossa atenção. Teatralizar já foi um termo usado para dissimulação, de forma pejorativa, quando alguém não era verdadeiro ou estava "dramatizando" uma situação, dando a ela mais importância do que realmente teria. Essa capacidade pode ser lida de formas distintas, principalmente na comunicação, pois é um método que se utiliza de ferramentas linguísticas próprias de cada ambiente e contexto social.

Somos seres atuantes, em diversas leituras do termo, seja quando estamos em um trabalho ou mesmo no palco. O processo comunicacional da atuação se incorpora ao cotidiano; muitas vezes, inconscientemente, alternamos entre personagens sociais que criamos para nos adequar a cada espaço e, dentro deste, estabelecemos uma conexão, limpando ao máximo uma difusão que, se feita de outra forma, poderia chegar à incompreensão. Somos personagens sociais e cada ambiente de convívio é um palco com uma diferente plateia à espera de um novo espetáculo. Há a permissividade de uma análise poética e lúdica, afinal teatro e televisão sempre concederam a entrada em um mundo imaginário de acordo como eram contadas as histórias. Porém, a força comunicacional presente na interpretação não se limita apenas ao aspecto artístico. Vale sempre lembrar que atuar já era usado nas tribos antigas para passar às novas gerações seus ensinamentos; por que não levar esta teatralidade às empresas, quando ligamos aparelhos com projeções e diante de um público distinto apresentamos uma ideia ou mesmo passamos novos ensinamentos?

Pensar na atuação como ferramenta de comunicação inerente ao ser humano permite analisar pequenas situações do cotidiano que são vistas como habituais, desde um feirante divulgando seus produtos até um político conversando com seus eleitores. São formas que, em algum momento, se tornaram próprias daquele meio social ou tipo de personagem. O ser humano se alterna entre os personagens pessoais que cria. Hábitos, costumes e linguajar mudam de acordo com os cenários: o comportamento em uma empresa difere daquele utilizado no convívio pessoal (inclui-se aí postura corporal,

linguajar, vestuário etc.). A ação de intercalar chega a ser imperceptível entre aqueles que não são profissionais da atuação. São estas mudanças que fornecem ao ator material de pesquisa para compor suas personagens.

O artista não se difere por atuar, mas por saber que está atuando. Esta percepção lhe permite criar personagens dentro das formas sociais e contextos históricos, se aprofundando nos hábitos do cotidiano, que muitas vezes quase não são notados, mas conseguem lhe dar um distanciamento de sua personalidade. Assim, o ator pode implantar vida própria à personagem e, desta maneira, agradar sua plateia.

Analisando os relatos do ator Mauro Mendonça em relação aos preconceitos, atentamos para um posicionamento diante da sociedade que coloca a frente o desejo de continuar trabalhando com a arte. Mesmo que naquele momento houvesse críticas, não ao trabalho, mas à profissão, é possível analisar que os artistas daquele período estavam determinados a seguir em suas escolhas de carreira.

Ser artista é uma definição que não está nos relatos de forma enfática tanto quanto está o tratamento como profissional. Mesmo depois das dificuldades de aceite no início da carreira, os atores conseguiram consolidar uma imagem de respeito diante de seu público e, assim, ganhar o reconhecimento em suas atividades artísticas.

O termômetro de um artista é seu público. É por meio dele que se consegue mensurar se sua criação está sendo compreendida ou não. Em um trabalho de amplo alcance como uma novela ou minissérie, quanto mais a personagem é misturada com sua vida pessoal, mais o ator tem parâmetros para analisar a reação popular. É comum o intérprete ser chamado pelo nome de seu papel quando está no meio de pessoas que não são de seu convívio e, em alguns eventos realizados fora da obra, ele chega a se apresentar como a personagem, justamente por ela ser reconhecida antes do próprio artista.

Quanto maior é o elo com o público (a chamada catarse no teatro), mais a personagem ganha vida, dada pelo artista. Ele é capaz de atuar em um mesmo papel por anos em uma peça teatral, com o mesmo texto, e ainda assim fornecer novidade a cada apresentação. Embora se possa pensar que atuar é um processo mecânico, já que é inerente ao ser humano, ser um profissional desta área rompe uma produção sistêmica, seriada e absolutamente fechada. É justamente na capacidade de

estabelecer a atuação como comunicação que se dá a inovação no meio. O profissional, diante das ferramentas estabelecidas, como o texto, a direção e a cenografia, entre outros elementos impostos, desdobra sua personagem em variações dela mesma, como um ser real que pode ter alternâncias de humor a qualquer momento, prendendo a atenção do público e estreitando este diálogo.

Laura Cardoso reflete a naturalidade da atuação. Estes artistas tinham tranquilidade no começo de suas carreiras, pois não existia uma pressão por seguir métodos. Os atores, na época, possuíam liberdade de criação e, junto à produção, elaboravam moldes para a comunicação do meio televisivo em implantação no país naquele momento.

Estabelecer-se como artista é ter reconhecimento popular. Com a chegada da televisão, os atores passaram a entrar nos lares em programações seriadas e cotidianas, fixando suas imagens e nomes na população. Estar na TV, em seu início, possibilitava a participação em um momento de experimentação, mas mais do que isso: permitia notoriedade. Não bastava apenas estar em um sistema de comunicação de massa de ampla recepção, era necessário mostrar seu trabalho com uma qualidade que o telespectador aceitasse e esperasse. O artista desenvolvia uma nova relação comunicacional, agora sem o público ao vivo, mas com repercussão diferente da atuação nos palcos.

O começo da carreira, de acordo com as entrevistas estudadas, foi livre de obrigações. Independente de como o artista tivesse conseguido acesso ao meio, a atuação foi sendo incorporada pelo indivíduo como profissão de forma gradual. A busca posterior ao aceite da carreira também não difere na tranquilidade mencionada, pois além de estudar em escolas de teatro, tais atores absorveram as experiências utilizadas por outros artistas enquanto contracenavam. Esta relação de troca com os colegas de trabalho tem enorme relevância para os entrevistados, como se tal prática fosse sua verdadeira escola de aprendizado; encenar com um ator considerado renomado era visto como uma grande oportunidade, não só pelas dicas diretas, pelos ensinamentos, mas também pela chance de se observar tão de perto aquilo que eles, de forma muito particular, consideravam como referência na área.

Nas entrevistas analisadas, o início na televisão de cada um dos atores que fizeram suas narrativas ocorreu em diferentes situações, porém em épocas semelhantes e, naquele momento, como veículo inovador de comunicação, a TV permitia ao artista se conhecer como profissional e desenvolver suas próprias técnicas, muitas vezes inovadoras. Cada um buscou seu estilo de atuação diante de experimentos e aberturas no trabalho que realizava. Os atores encontraram profissionais que lhes auxiliavam nas criações e até davam espaço para que fizessem as alterações que julgassem plausíveis.

As obras seriadas, principalmente as novelas, são ambientes desejados pelos artistas. Por meio delas é que a personagem interpretada passa a ser conhecida pelo brasileiro e, por esta razão, são recorrentes, nos relatos do estudo, menções de seus trabalhos neste segmento. Papéis marcantes junto ao público são citados como momentos fundamentais na carreira, incluindo aqueles que causam conflito de identidade entre a ficção e a realidade. A telenovela ainda é objeto de anseio dos novos atores, não mais apenas por ser um veículo de massas, mas por também possibilitar a troca de conhecimento entre as várias gerações de artistas.

Diante da novidade que era a chegada da televisão no Brasil, o experimentalismo ampliava a chance da ocorrência de falhas nas atuações. Fosse por motivos técnicos ou de atuação, muitos precisaram passar por momentos de improviso diante das câmeras, fato que testaria a capacidade de lidar com problemas e apontaria métodos de continuidade em sua representação, dando ao artista a chance de alterar o próprio enredo da trama, ainda assim sem mudar seu fechamento, empregando seu estilo de interpretar. No teatro é comum o improviso, não só pelas falhas, mas também pela interação com o público; já nas gravações televisivas, como as novelas, falhas podem ser suprimidas em pós-edições e nunca chegarem a conhecimento geral. Ainda assim, o ator consolidado ganha receptividade para seus improvisos, que se tornam até esperados, dando à obra sua identidade profissional.

Improvisar não é mais apenas lidar com falhas, mas colocar em prática seu aprendizado. Essa pessoalidade nas criações é o diferencial de cada ator, e é neste momento que a qualidade de seus trabalhos é avaliada. Quando a atuação é bem recebida, gera satisfação ao artista devido à superação de um desafio e o

reconhecimento de seu trabalho. Este contentamento é justificado pela capacidade de inovar sempre, apresentando ao público uma criação diferente da anterior.

Tal identidade de trabalho é a pluralidade dos métodos que o ator busca, desempenhando papéis em diferentes meios. O cinema, com uma linguagem própria, também lhes trouxe aprendizado, como vimos nas entrevistas de quem se aventurou neste meio. O estilo se altera e a abertura dada ao ator de uma produção cinematográfica é maior do que a proporcionada por uma produção seriada, devendo atender ao que o autor planeja para um próximo capítulo. No cinema, predomina a livre criação da personagem, razão pela qual profissionais de televisão com carreira consolidada são requisitados para papéis importantes em obras cinematográficas, já que em determinado momento de suas carreiras conquistaram esta liberdade.

Mesmo diante de diferentes possibilidades para exercer suas profissões, cada artista seguiu por trajetórias distintas, com influências diretas ou indiretas. Alguns acabaram por escolher esta atividade devido ao envolvimento gradual e casual com a encenação, mas a solidificação da carreira aconteceu no instante em que suas principais personagens ganharam reconhecimento junto ao público, graças à televisão.

O contato com a TV deu estabilidade a suas profissões: artistas que já trabalhavam em rádios, teatros ou cinema ali encontraram a consolidação de seu trabalho. A televisão foi uma atividade que esteve presente em diferentes momentos e aspectos, proporcionando a estes atores possibilidades e experimentações abertas dos gêneros de atuação encontrados em outros meios. Por ser abrangente, receptiva e inovadora, a comunicação televisiva é estabelecida por um canal popular de fácil acesso, no qual a população acompanha obras de diferentes segmentos, que antes só seriam alcançadas se lá estivessem. O teatro, o cinema e obras próprias estão disponíveis à escolha do telespectador e, talvez por esta razão, influenciem tanto o imaginário dos artistas, que em determinado momento, também são telespectadores.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1991.

ALMADA, Izaías. Venturas e desventuras do teatro brasileiro. **Comunicação & Educação**, São Paulo, v. 7, n. 21, p. 87-94, maio/ago., 2001.

ALMADA, Raquel. No ar, a televisão brasileira: Do 'televizinho' ao 3D, sexagenária continua ativa. São Paulo: **Contraponto** - Jornal Laboratório do Curso de Jornalismo PUCSP. São Paulo, n.68, p.8-10, ago., 2010.

ANDRADE, Antônio de; PERUZZO, Cicília Krohling; REIMÃO, Sandra. Teatro 2. Um teleteatro de experimentação, difusão e resistência. **Comunicação & Informação**, São Paulo, v. 12, n.1, p. 79-90, jan./jun., 2009.

BARCELOS, Claudia. Comunicação e mediações culturais. **Intercom** - Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. São Paulo, v. 23, n. 1, jan./jun., 2000.

BARTHES, R. **Escritos sobre teatro**. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

BAUMAN, Z. **Comunidade**. A busca por segurança no mundo atual. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BERTOLINO, Pedro. Teoria da interpretação teatral: uma área a ser explorada. **Revista Urdimento**. Florianópolis, v.1, n.14, jun. 2010.

BORDENAVE, Juan E.D. **Além dos meios e mensagens**: introdução à comunicação como processo, tecnologia, sistema e ciência. Petrópolis: Vozes, 2001.

BOURDIEU, Pierre. **A miséria do mundo**. Tradução de Mateus S. Soares. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1999.

BRANDÃO, Cristina. **Herdeiros do teleteatro** – novos rumos na teledramaturgia. In: VII Encontro Nacional de História da Mídia. Fortaleza, 2009.

_____. **O grande teatro Tupi do Rio de Janeiro**: o teleteatro e suas múltiplas faces. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

_____. **Seis décadas de teleteatro**: do teatro ao vivo ao experimental contemporâneo. In: CELACOM 2010 - XIV Colóquio Internacional Sobre a Escola Latino-americana de Comunicação, São Paulo, 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: 7 ago. 2013.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Teatro grego**: tragédia e comédia. 6.ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

_____. **O teatro grego**: origem e evolução. Rio de Janeiro: Tarifa Aduaneira do Brasil, Editora, 1980.

BUDAG, Fernanda Elouise. Comunicação, recepção e consumo: suas inter-relações em Rebelde-RBD. **Comunicação & Educação**. São Paulo, v. 13, n. 3, set./dez., 2008.

CAPRINO, M.P.; PERAZZO, P. F. História oral e estudos de comunicação e cultura. **Revista Famecos**. Porto Alegre, v. 18, n. 3, p. 801-815, set./dez., 2011.

CARDOSO, João Batista Freitas. **Cenário Televisivo**: Linguagens Múltiplas Fragmentadas. São Paulo: Annablume, 2009.

CASADO, Tiago Souza Machado; OLIVEIRA, Édison Trombeta de. “Toma que o filme é teu”: sai de baixo entre o teleteatro e a sitcom. **Discursos Fotográficos**. Londrina, v. 8, n. 13, p. 37-53, 2012.

CASCAES, Laura. Abre Alas - Coristas no teatro de Revista. **Revista Urdimento - Estudos em Artes Cênicas** | Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, v 1, n.14, p.71, jun., 2010.

CHAVES, Glenda. **A Radionovela no Brasil**: um estudo de Odete Machado Alamy (1913-1999). 2007. 144f. Dissertação (Mestrado em Estudos Literários). Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, Belo Horizonte.

COSTA, Clarice da Silva. **Teatro e teleteatro**: aproximações híbridas: permanências, discrepâncias e inovações no teleteatro. 2011. 175f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) - Universidade de Brasília, Brasília.

DUARTE, Elizabeth Bastos. Televisão: entre gêneros/formatos e produtos. In: XXVI CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 16, 2003, Belo Horizonte.

DUARTE, Jorge Antonio Menna (Org.). **Métodos e Técnicas de Pesquisa em Comunicação**. 1. ed. São Paulo: Atlas, 2005.

DURAND, José Carlos. **Moda, luxo e economia**. São Paulo: Babel Cultural, 1988.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais** – Uma versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FARIA, Maria Cristina Brandão de. Grande Teatro Tupi do Rio de Janeiro. In: INTERCOM - XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, 15, 2002, Salvador. NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, 2002.

_____. Teleteatro - fenômeno singular da televisão brasileira. In: X CELACOM - Colóquio Internacional sobre a Escola Latino-Americana de Comunicação, 10, 2006,

São Bernardo do Campo. **Anais do Colóquio**. Universidade Metodista de São Paulo, São Paulo, 2006.

FEDERICO, Maria Elvira Bonavita. **História da Comunicação**: Rádio e TV no Brasil. Petrópolis: Vozes, 1982.

FERREIRA, R.. Televisão e Consumo: programação e crítica do gosto. Um caso brasileiro. **Observatorio (OBS*) Journal**, Lisboa, v.4, n.1, p. 239-253, 4 mar., 2010.

FIGUEIREDO, Ana Maria. **Teledramaturgia brasileira**: arte ou espetáculo? São Paulo: Paulus, 2003.

FREUD, Sigmund. **O Mal estar da civilização**. Rio de Janeiro: Imago, 2002.

GIACOMINI, Gino; SANTOS, Roberto Elísio dos. Convergências Conceituais e Teóricas entre Comunicação e Inovação. In: CAPRINO, Mônica Pegurer (Org). **Comunicação e Inovação – Reflexões Contemporâneas**. São Paulo: Editora Paulus, 2008.

GUIMARÃES, Teresa Paes Lemes. **Louis Jovet no Brasil (1941-42)**: Um Mestre francês nas Raízes da Renovação Teatral da Década de 40. 1981. Dissertação (Mestrado) - Universidade de São Paulo, São Paulo.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 10.ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HAUSSEN, Dóris Fagundes. **Rádio e Política**: tempos de Vargas e Perón. Porto Alegre: Edipucrs, 2001.

HELLER, Bárbara. Teatro de revista e Nelson Rodrigues: a censura no Brasil nos anos 50. **Comunicação & Sociedade**, São Paulo, v.31, n.52, p. 179-204, dez., 2009.

LOPES, Maria Immacolata Vassalo de. Narrativas Televisivas e Identidade Nacional: O Caso da Telenovela Brasileira. In: INTERCOM - Trabalho apresentado no Núcleo de Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação. 10, 2002. Salvador. Disponível em: <<http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/5304846524659791145129504306359682194.pdf>>. Acesso em: 5 jan.2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús; BARCELOS, Cláudia. Diálogos midiológicos - Comunicação e mediações culturais. **Revista Brasileira de Ciências da Comunicação**, São Paulo, v.23, n.1, p. 151-163, jan./jun., 2000.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. **Uma aventura epistemológica**. Matrizes, v. 2, n. 2, p. 143-162, 2009b. Entrevista concedida à Maria Immacolata Vassalo de Lopes.

PALLOTTINI, Renata. Censura: o dano irrecuperável ao teatro brasileiro. **Media & Jornalismo**, Escola de Comunicações e Artes da USP, São Paulo, v.12, p. 19-26, 2008.

PEREIRA, Jesus Vasquez; WORCMAN, Karen (coord.). **História falada**: memória, rede e mudança social. São Paulo: SESCSP. Museu da Pessoa: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2006.

PEREIRA, Sidênia Freire. Arquivos de Memórias: O Resgate do Teleteatro Através da Memória Autobiográfica e Histórica. In: INTERCOM, 16, 2003, Belo Horizonte. XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Belo Horizonte, 2003.

PERUZZO, Cecília; VOLPATO, Marcelo. **Conceitos de comunidades, local e região**. São Paulo: Libero v.12, n.24, p.139-152, 2009.

PERUZZO, Cicília M.K. Teatro e Televisão. In: INTERCOM – XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 16, 2003, Belo Horizonte. 2 a 6 set. 2003.

PORTO e SILVA, Flavio Luiz (coord). **O teleteatro paulista nas décadas de 50 e 60.** São Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1981.

RIBEIRO, Andrea Rangel. **Criação de sujeitos e identidades em uma escola de teatro:** um estudo antropológico. 2008. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SANTOS, Roberto Elísio; CARDOSO, João Batista Freitas; GOULART, Elias Estevão. Televisão e suas diferentes linguagens e mutações na TV brasileira: inovações na linguagem e na tecnologia. **Sessões do Imaginário**, Porto Alegre, v.10, n.17, p. 57-64, 2007.

SARLO, Beatriz. **Tiempo pasado.** Cultura de la memoria y giro subjetivo. Uma discusion. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.

SILVA, Ana Amélia Brasileiro Medeiros. **Quando se segue uma borboleta:** estudantes de teatro, expectativas, sonhos e dilemas em torno da profissão de ator. 2003. Tese (Doutorado em Antropologia e Sociologia) – IFCS, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

SOUSA, Mauro Wilton. Recepção mediática como linguagem de pertencimento: entre o comum e o público. In: COMPOS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 15, 2006. Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho (UNESP), Bauru, 6 a 9 jun. 2006.

STANISLAVSKI, Constantin. **A criação de um papel.** 3. ed. Rio de Janeiro : Civilização. Brasileira, 1972.

STEFFEN, Daniela. A influência dos figurinos de novela na moda brasileira. In: INTERCOM JÚNIOR. 18, 2005, Rio de Janeiro. Trabalho apresentado para o evento "Intercom Júnior" do XXVIII Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, Rio de Janeiro, 2005.

TELLES, Narciso. Apontamentos sobre o(s) modo(s) de formação de atores: em foco Leopoldo Fróis. **Revista Urdimento** - Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v.1, n.1, Programa de Pós-Graduação em Teatro, 2009.

VERAS, Flávia Ribeiro. Os artistas como trabalhadores: a sua história através dos arquivos da polícia. In: ANPUH, 16, 2011, São Paulo. **Anais do XXVI Simpósio Nacional de História**. São Paulo, jul. 2011.