



Reorientação Curricular do 1º ao 9º ano

Currículo em Debate - Goiás

SEQUÊNCIAS DIDÁTICAS - CONVITE À AÇÃO

TEATRO

VERSÃO PRELIMINAR 7.2.4

Governador do Estado de Goiás

Alcides Rodrigues Filho

Secretaria de Estado da Educação

Milca Severino Pereira

Superintendente de Educação Básica

José Luiz Domingues

Núcleo de Desenvolvimento Curricular

Flávia Osório da Silva

Maria do Carmo Ribeiro Abreu

Coordenadora do Ensino Fundamental

Maria Luíza Batista Bretas Vasconcelos

Gerente Técnico-Pedagógica do 1º ao 9º ano

Maria da Luz Santos Ramos

Elaboração do Documento

Equipe do Núcleo de Desenvolvimento Curricular

Equipe de Apoio Pedagógico

Maria Soraia Borges,

Wilmar Alves da Silva

Equipe Técnica das Subsecretarias Regionais de Educação do Estado de Goiás

Anápolis, Aparecida de Goiânia, Campos Belos, Catalão, Ceres, Formosa, Goianésia, Goiás, Goiatuba, Inhumas, Iporá, Itaberaí, Itapaci, Itapuranga, Itumbiara, Jataí, Jussara, Luziânia, Metropolitana, Minaçu, Mineiros, Morrinhos, Palmeiras de Goiás, Piracanjuba, Piranhas, Pires do Rio, Planaltina de Goiás, Porangatu, Posse, Quirinópolis, Rio Verde, Rubiataba, Santa Helena de Goiás, São Luís de Montes Belos, São Miguel do Araguaia, Silvânia, Trindade, Uruaçu

Equipes escolares

Diretores, secretários, coordenadores pedagógicos, professores, funcionários, alunos, pais e comunidade

Assessoria (6º ao 9º ano)

Centro de Estudos e Pesquisas em Educação, Cultura e Ação Comunitária (CENPEC)

Presidente do Conselho Administrativo:

Maria Alice Setubal

Superintendente:

Maria do Carmo Brant de Carvalho

Coordenadora Técnica:

Maria Amábile Mansutti

Gerente de Projetos:

Anna Helena Altenfelder

Coordenadora de Projeto:

Meyri Venci Chieffi

Assessoria Pedagógica:

Maria José Reginato

Assessoria da Coordenação:

Adriano Vieira

Assessoria por área de conhecimento:

Adriano Vieira (Educação Física), Anna Josephina Ferreira Dorsa (Matemática), Antônio Aparecido Primo (História), Conceição Aparecida Cabrini (História), Flávio Augusto Desgranges (Teatro), Humberto Luís de Jesus (Matemática), Isabel Marques (Dança), Lenir Morgado da Silva (Matemática), Luiza Esmeralda Faustini (Língua Inglesa), Margarete Artacho de Ayra Mendes (Ciências), Maria Terezinha Teles Guerra (Arte), Silas Martins Junqueira (Geografia)

Apoio Administrativo:

Solange Jesus da Silva

Parceria

Fundação Itaú Social

Vice-Presidente: Antonio Jacinto Matias

Diretora: Ana Beatriz Patrício

Coordenadoras do Programa: Isabel Cristina Santana e Maria Carolina Nogueira Dias

Docentes da UFG, PUC-GO e UEG

Adriano de Melo Ferreira (Ciências/UEG), Agostinho Potenciano de Souza (Língua Portuguesa/UFG), Alice Fátima Martins (Artes Visuais/UFG), Anegleyce Teodoro Rodrigues (Educação Física/UFG), Darcy Cordeiro (Ensino Religioso/CIERGO), Denise Álvares Campos (CEPAE/UFG), Eliane Carolina de Oliveira (Língua Inglesa/UEG), Eduardo Gusmão de Quadros (Ensino Religioso/PUC-GO), Eguimar Felício Chaveiro (Geografia/UFG), Lucielena Mendonça de Lima (Letras/UFG), Maria Bethânia S. Santos (Matemática/UFG), Noé Freire Sandes (História/UFG)

Digitação e Formatação de Texto (versão preliminar)

Equipes das áreas do Núcleo de Desenvolvimento Curricular

SEQUÊNCIA DIDÁTICA – 8º ANO ENSINO FUNDAMENTAL

1. Apresentação¹:

O Teatro trata do homem/mulher, de sua relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o cerca, e, neste sentido, as manifestações teatrais podem refletir como espelhos os nossos posicionamentos. Conforme afirma Augusto Boal² (1980), “... o Teatro pode ser uma arma de libertação, de transformação social e educativa”, pois, com base nas representações teatrais, nos compreendemos melhor, passamos a ter noção daquilo que somos capazes e nos modificamos ou nos reafirmamos.

O Teatro do Oprimido é um dos modos teatrais de manifestação da representação cênica que não se configura dentro de estruturas rígidas de identificação e contornos nítidos, visto que, não possui uma via única de percurso, mas, uma variedade delas que vão culminar no caráter de posicionamento dos participantes. Pode-se afirmar então, que o Teatro do Oprimido é um conjunto de formas: o Teatro Jornal; o Teatro Invisível; o Teatro Imagem; o Teatro Legislativo; o Teatro Fórum entre outras, cada qual com características específicas em seu modo de produção. Boal (2005, p. 19) afirma que:

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” – disse Marx, com admirável simplicidade.³

Desse modo, se destaca por conter em sua forma fenomênica uma estrutura *poética* que conjuga ação política, práticas sociais e tomada de posicionamentos. Para Boal (1991, p.15), teórico e pensador dessa poética teatral o ser humano deve assumir sua subjetividade como forma de poder estabelecer mudanças. Em outras palavras, usando um termo teatral, ele deve ser

¹ Autoras da sequência didática: Professora Especialista Mara Veloso de Oliveira Barros e Professora Kelly Pereira de Moraes Brasil.

² Augusto Pinto Boal (Rio de Janeiro RJ 1931). Diretor, autor e teórico. <http://www.ctorio.org.br/CURRICULO%20BOAL.htm> ou http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal.

³ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 7 ed. rev. E ampliada Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2005. Este livro pode ser encontrado no site: <http://books.google.com.br/books?id=PzBY-1eq4aoC&printsec=frontcover&dq=Teatro+do+oprimido:+e+outras+po%C3%A9ticas+pol%C3%ADticas+//+Augusto+Boal#PP25,M1>

material de edição (relatório de gravação, roteiro, decupagem) para o editor, além de outras coisas mais que apareçam no decorrer do trabalho. Para auxiliar no início de uma produção, serão enumerados os passos a serem tomados:

1. Acompanhamento da decupagem do roteiro com a direção do programa;
2. Contatar equipe e participantes (atores, apresentadores, repórteres);
3. Levantamento de estúdio ou locação (externa). Peça sempre o auxílio do cenógrafo, eletricista ou iluminador para conhecer as condições do local (espaço, condições elétricas, posição do sol para cenas ao ar livre). Confirme se o local tem fácil acesso para a circulação da equipe e do equipamento. Leve uma máquina fotográfica para auxiliar posteriormente a direção, a cenografia, os operadores de câmeras e os iluminadores;
4. Verifique se há ruídos externos que prejudiquem a captação do som;
5. Providencie as autorizações necessárias para uso do local e dos participantes;
6. Faça um mapa dos horários para que a equipe e os participantes estejam na hora e local designados;
7. Providencie transporte para a equipe, equipamento e participantes;
8. Providencie alimentação e água para todos os envolvidos, caso se faça necessário providencie hospedagem;
9. Durante as gravações, anote o conteúdo que cada fita contém;
10. Reúna todo o material necessário para a edição (relatório, roteiro, número de fitas) e entregue ao editor;
11. Anote o número da fita e duração do programa pronto, ou seja, do programa editado.

PÓS-PRODUÇÃO

Após o término das gravações, passa-se para a montagem do material, a edição. Ela requer, às vezes, alguns recursos como: computação gráfica, efeitos, trilha sonora, dublagem, locução e outros. Para isso, será necessário saber quais recursos o editor utilizará para que sejam contatados os profissionais e providenciar os equipamentos.

protagonista da ação e, conseqüentemente, *autor* e *ator* de seu próprio destino. Nessa perspectiva, o Teatro do Oprimido não é apenas um fenômeno Teatral do drama-social, é um teatro como todos os outros: um Teatro político e popular.

Genuinamente brasileiro, conhecido e realizado em diferentes partes do mundo, essa modalidade de Teatro rompe a fronteira do tempo e espaço por meio da contextualização, permitindo que os participantes inter-relacionem seus conhecimentos para a solução de problemas que são postos em cena. É um Teatro que desmistifica e questiona versões que tinham como função inibir e ocultar as vozes oprimidas das minorias.

Esta Seqüência Didática parte da modalidade Teatro do Oprimido e se apresenta com o olhar direcionado para o Teatro Invisível, e Teatro Fórum. O eixo temático que norteia os estudos é *posicionamentos*, e neste sentido, os estudantes entrarão em contato com o Teatro do Oprimido que surgiu, na ditadura militar, da necessidade que as pessoas sentiam de se posicionar frente à opressão, e a partir de então se fortaleceu e se difundiu pelo mundo inteiro. Os estudantes terão a oportunidade de criar e representar suas próprias cenas, expondo seus posicionamentos e valorizando seus saberes, seus sentimentos, suas diferenças socioculturais e, sobretudo, promovendo uma compreensão crítica do meio em que estão inseridos.

No chamado Teatro invisível, por exemplo, os problemas tratados são de ordem imediata à realidade objetiva dos transeuntes participantes, o que faz com que eles sejam forçados a tomar uma atitude conforme seus posicionamentos ideológicos sem dar-se conta de que tudo não passa de uma encenação . É a qualidade dramática da representação do eu na vida cotidiana nos questionando até que ponto podemos tomar consciência de nossos papéis no dia-a-dia. Nesse caso o espectador não sabe que está atuando, mas assiste, por vezes passivamente, acontecimentos que não deveria assistir, mas assistenciar.

Para Boal, não é suficiente que o público seja protagonista da ação sem ter consciência disso, como no Teatro Invisível; faz-se necessário ir mais além, ou seja, fazer o público participar da ação e da construção da mesma com plena consciência dela. O Teatro Fórum surge então dessa necessidade, onde a platéia consciente interfere na cena e se posiciona de forma a alterar a estrutura das

ações e construir assim uma unidade de ação que corresponda ao mundo que espera ter.

O Teatro Fórum, segundo Boal, é um jogo entre espect-atores e atores, onde existem regras a serem seguidas, e tais regras não foram inventadas ou impostas e sim descobertas com a prática do jogo. Tais regras são essenciais para alcançar o resultado esperado, para que uma discussão profunda e fecunda possa nascer. Enfim, é uma maneira inquietante de exigir dos participantes um posicionamento claro e inequívoco, de modo que não se posicionar frente a uma situação já se constitui em um posicionamento, ou seja, quem não está a favor está contra.

Espera-se que esta Seqüência seja aplicada de forma significativa e como produtora de sentidos, adquirindo um caráter mediador, ativando e vinculando os conhecimentos que os estudantes já possuem com os conteúdos que serão propostos no decorrer da mesma.

2. **Tema:** *Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!*
3. **Ano:** 8º ano do ensino fundamental
4. **Eixo temático:** Posicionamentos
5. **Número de aulas:** 15
6. **Modalidade:** Teatro do Oprimido
7. **Conceitos:** Ator e Público; Formas de registro; Espaço cênico, sonoridade e a caracterização
8. **Conceitos:** Ator e Público; Formas de registro; Espaço cênico, sonoridade e a caracterização

9. Expectativas de aprendizagem:

Que os estudantes aprendam a:

- Investigar, construir posicionamentos e reflexões, por meio da análise crítica de si mesmo e de algumas das formas teatrais que fazem parte do Teatro do Oprimido, como o Teatro Invisível e o Teatro Fórum, exercitando-se como sujeitos ativos, capazes de interferir e modificar o meio onde estão inseridos.
- Compreender a dimensão ideológica existente no Teatro do Oprimido.
- Compreender o Teatro do Oprimido enquanto fator de transformação social.

- Criar encenações teatrais, focando a atuação do sujeito em sua realidade individual e social.
- Compreender que o Teatro do Oprimido é um conjunto de formas teatrais onde cada uma tem suas características específicas em seu modo de produção.
- Contextualizar o Teatro do Oprimido no seu tempo e espaço até os dias de hoje.
- Apreciar e compreender criticamente algumas das formas teatrais que fazem parte do Teatro do oprimido, como o Teatro Invisível e o Teatro Fórum.
- Contextualizar o Teatro do oprimido como um Teatro puramente brasileiro e nacionalista.
- Demonstrar seus posicionamentos diante das construções cênicas criadas pelos colegas.
- Estabelecer relações entre Teatro do Oprimido e sua vida (social, política, econômica, etc.), contextualizando, interpretando e relacionando a dimensão ideológica existente no Teatro do Oprimido aos diferentes tempos e espaços.

10. Avaliação:

A avaliação da aprendizagem será qualitativa, processual e contínua, por meio de acompanhamento do crescimento do estudante e da turma. Esse acompanhamento será feito por intermédio de avaliações coletivas, auto-avaliações, questionários, pesquisas, encenações, apresentação dos trabalhos finais e anotações no diário de bordo/caderno de registro. Será ainda, observado o desempenho, a assiduidade e a participação nas atividades propostas.

DICAS INTRODUTÓRIAS:

- Variar os espaços onde as aulas acontecem pode contribuir para que se tornem mais atrativas. Neste sentido, verifique com antecedência o local escolhido e analise se realmente proporciona as condições necessárias para a realização da aula, deixando tudo organizado para que haja um melhor aproveitamento do tempo.
- Os questionários sugeridos para o diagnóstico dos conhecimentos prévios são apenas exemplos, caso você sinta necessidade, substitua questões ou elabore seu próprio questionário.
- Sempre que possível recolha os diários de bordo, acompanhando assim o desenvolvimento da aprendizagem dos estudantes.
- É importante que após todos os exercícios de encenação sempre ocorram avaliações coletivas e auto-avaliações. Pois estes momentos propiciam aos estudantes a compreensão crítica do que assistiram efetivando análises mais criteriosas não apenas das encenações dos colegas como de suas próprias, aprimorando a qualidade da sua comunicação. Este momento também é fundamental pois, você, professor, poderá analisar o nível de apropriação, por parte dos estudantes, dos conceitos trabalhados. Nesse sentido, incentive e valorize as participações e colocações dos estudantes e não se esqueça de registrar tudo.
- Sempre que possível fotografe e filme as aulas. Utilize desses registros nos momentos das avaliações coletivas com os estudantes.

Desenvolvimento das aulas:**11. Aula 1:**

Esta aula tem por objetivos a instauração no grupo de um ambiente favorável para o desenvolvimento da sequência, a integração do grupo e avaliação diagnóstica dos conhecimentos prévios dos estudantes referentes ao Teatro do Oprimido.

- ✓ Realize esse diagnóstico tendo em mente que uma das principais condições para que a aprendizagem do Teatro seja concebida de forma significativa e como produtora de sentidos é a ativação e vinculação dos conhecimentos prévios dos estudantes com os conteúdos que serão abordados nos próximos encontros.

Para iniciar a Sequência, sugere-se que esta primeira aula aconteça ao ar livre, ou conforme a estrutura da escola em um espaço que não seja a usual sala de aulas. Esta simples quebra de rotina pode gerar nos estudantes um clima de expectativa para o que virá.

Comece a aula com o jogo “Desmaio de frejus⁴”. Distribua um número para cada estudante (pode falar no ouvido ou entregar um papel com o número). Em seguida solicite que caminhem pelo espaço, mas que não se distanciem muito uns dos outros (você pode usar uma música alegre para criar uma atmosfera convidativa). Oriente-os que quando você disser o número aleatório, o estudante que corresponde a este número deve imediatamente fazer algum tipo de som (um grito por exemplo) e cair (como se desmaiasse) e o que estão por perto devem segurá-la imediatamente impedindo que este chegue ao chão. Primeiro deve se falar os números de forma sequencial (1, 2, 3 e assim por diante) e, depois diga os números de forma aleatória. Pode-se ainda dizer dois ou três números ao mesmo tempo visto que normalmente as turmas são numerosas, deve-se tomar o cuidado para que tenha um número suficiente de estudantes para apoiar os que cairão. Encerra-se o jogo quando todos tiverem vivenciado pelo menos uma vez a experiência de cair e ser apoiado pelos colegas ou ainda, quando tiverem perdido o interesse pelo jogo.

Após o jogo disponha os estudantes em círculo, que é uma posição bem convidativa à participação de toda a turma, proponha uma conversa acerca do que acabaram de vivenciar, ouça o que os estudantes têm a dizer e faça também os seus próprios comentários com base na observação da participação deles no jogo. Finalize este momento pontuando que no jogo que acabaram de vivenciar a coletividade, a atenção e disposição para participar, são fundamentais, e do mesmo modo acontece no Teatro. Nessa perspectiva, para que as aulas seguintes sejam interessantes e proveitosas, será necessário que todos estejam dispostos a participar e trocar experiências.

⁴ Boal, A., *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. (Página 211)

Lembre-se no decorrer da aula que o foco é a realização do diagnóstico dos conhecimentos prévios dos estudantes relativos à sua aproximação com o universo teatral, mais especificamente ao Teatro do Oprimido de Augusto Boal. Nesse sentido, dê prosseguimento a conversa e aos poucos, inclua perguntas do tipo:

1. Quem já sentiu vontade de mudar uma história (filme, novela, peça teatral e etc.)? Qual era e o que mudaria?
2. Alguém já fez uma cena de “pegadinha”, em que todos achavam que era verdade e não era?
3. Alguém já assistiu alguma cena em que só tenha descoberto que se tratava de Teatro no final? Como foi esta experiência?
4. Alguém conhece um tipo de Teatro em que as pessoas assistem, porém não sabem que é Teatro?
5. A platéia pode interferir num espetáculo teatral? De que forma você faria uma interferência caso pudesse?
6. Alguém já viu alguma intervenção da platéia em um espetáculo? Como?
7. Quem já sentiu vontade de assumir o lugar de um ator ou atriz no momento da encenação? Por quê? Como é possível que isso aconteça?
8. O que é necessário para que uma peça teatral aconteça?
9. Quais seriam os possíveis espaços onde pode acontecer uma peça teatral?
10. Existem relações entre Teatro e questões sociais? Quais?
11. Qual a relação entre Teatro e Política?
12. O que seria um Teatro Popular? Alguém já participou ou conhece algum grupo que trabalha com essa forma de Teatro?
13. O que é Teatro do Oprimido? Quando surgiu?
14. Alguém sabe quem é Augusto Boal?

Incentive a participação dos estudantes na discussão, ouça e mostre interesse por suas colocações. Enfatize que é importante que todos socializem suas opiniões e se posicionem diante das perguntas. Esclareça que essa conversa tem como objetivo perceber a diversidade de opiniões e experiências individuais. Lembre-se que o questionário e o debate em sala serão utilizados como instrumentos de verificação dos conhecimentos prévios que cada estudante possui referente ao Teatro do Oprimido.

Para um segundo momento, sistematize o questionário diagnóstico. Selecione algumas questões, e, se houver necessidade, acrescente outras. Entregue o questionário aos estudantes, diga-lhes que as questões devem ser respondidas em sala no caderno (diário de bordo), pois será uma das maneiras para que você acompanhe e avalie o seu desenvolvimento e aprendizado. É importante que as questões do momento anterior, em que eram feitas para o coletivo, neste momento sejam direcionadas de forma individual, com perguntas do tipo:

1. Fale a respeito do que você vivenciou hoje na aula.
2. Em sua opinião a platéia pode interferir num espetáculo teatral? Como?
3. Você já sentiu vontade de parar uma peça teatral e assumir o lugar de um ator ou atriz no momento da encenação? Por quê?
4. Você já sentiu vontade de mudar uma história (filme, novela, peça teatral e etc.? Qual? O que mudaria?
5. O que é necessário para que uma peça teatral aconteça?
6. Em sua opinião, onde deve acontecer uma cena teatral (espaços possíveis para a realização de uma representação cênica?)

Aguarde que os estudantes respondam ao questionário e recolha. Finalize informando que, para as próximas aulas, a exemplo do que foi vivenciado nesta, deve-se contribuir para criar uma atmosfera de respeito mútuo, onde todos tenham liberdade de se posicionar frente às discussões.

Em outro momento, leia com atenção as respostas dos estudantes, para devolver seus questionários na próxima aula. Lembre-se de anotar suas impressões.

⇒ **Aula 2:**

Esta aula tem por objetivos o entendimento das noções da estrutura de um texto teatral, leitura dramática e introdução do Teatro do Oprimido (breve contextualização).

Organize com antecedência a sala de aula, colocando as cadeiras em círculo de modo a facilitar a socialização de todos.

Inicie a aula com uma breve retomada da aula anterior. Devolva os cadernos dos estudantes e comente suas impressões acerca do que registraram. É importante que você comece a criar conexões para que o conhecimento que eles já possuem possa ser ampliado de forma significativa.

Em seguida, passe para outro momento com a leitura da cena quatorze da peça “A Revolução na América do Sul” no anexo 1. Entregue o texto para toda a turma. Aproveite para explicar rapidamente que um texto teatral tem uma estrutura específica de escrita, desse modo nem tudo que está escrito deve ser falado pelo ator que interpreta o personagem. Um exemplo disso são as marcações ou rubricas deixadas pelo escritor/dramaturgo como orientações para a montagem da cena. Após essas orientações solicite a ajuda de dois estudantes para fazerem a leitura dramática⁵ da cena, dessa forma você fica livre para observar a reação da turma.

Após a leitura da cena “*José da Silva cumpre o dever sagrado*”, promova um debate, com perguntas:

1. O que acharam dessa cena?
2. Qual é a temática da cena?
3. Alguém tem idéia de quando ela foi escrita?

Formule outras questões conforme a necessidade. Explore bem cada pergunta, exemplifique para que eles entendam sobre o que estão sendo questionados. Ouça com atenção o que têm a dizer.

Tenha em mente que a leitura da cena, bem como o debate, devem servir como pontos de partida para a introdução do Teatro do Oprimido. Após o debate, contextualize a peça “A Revolução na América do Sul”. Sugerimos como apoio o texto no anexo 2.

Ressalte que o fundador do Teatro do Oprimido é Augusto Boal, dramaturgo e diretor de Teatro, um dos grandes nomes do Teatro contemporâneo brasileiro e



Augusto Boal, 1981
Acervo Idart/Centro Cultural
São Paulo. Registro
fotográfico autoria
desconhecida
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703

⁵ Leitura Dramática: Leitura de um texto com dramaticidade, ou seja, interpretado através de inflexões vocais, de expressões faciais e de gestos econômicos.

reconhecido internacionalmente.⁶

É importante suscitar a compreensão dos estudantes para o fato de que o Teatro do Oprimido é atualmente uma realidade mundial, praticado em aproximadamente 70 países e em 19 estados brasileiros. O Teatro do Oprimido existe há cerca de 40 anos, tendo como característica o engajamento político e social. Nessa perspectiva, procura estimular a discussão e a problematização de questões do cotidiano, propiciando uma maior reflexão das relações de poder, por meio da exploração de histórias entre opressor e oprimido. Boal (2005, p. 19) afirma que:

O Teatro do Oprimido, em todas as suas formas, busca sempre a transformação da sociedade no sentido da libertação dos oprimidos. É ação em si mesmo, e é preparação para ações futuras. “Não basta interpretar a realidade: é necessário transformá-la!” – disse Marx, com admirável simplicidade.⁷

O Teatro trata do homem/mulher, de sua relação consigo mesmo, com o outro e com o mundo que o cerca, nesse sentido, as manifestações teatrais podem refletir como espelhos os nossos posicionamentos. Conforme afirma Boal (1980), “... o Teatro pode ser uma arma de libertação, de transformação social e educativa” pois, com base nas representações teatrais, nos compreendemos melhor, passamos a ter noção daquilo que somos capazes e nos modificamos ou nos reafirmamos.

Conclua essa contextualização dizendo que pela leitura da cena quatorze da peça “A Revolução na América do Sul”, percebe-se uma característica importante do universo teatral. É que ele rompe com as fronteiras do tempo, de modo que uma peça escrita no passado pode continuar extremamente atual, uma vez que guarda em sua constituição de cena situações, conflitos, relacionamentos e posicionamentos dos quais nos aproximamos ou nos distanciamos, e de qualquer forma, causam em nós algum tipo de reação.

⁶ Sites para apoio: http://pt.wikipedia.org/wiki/Augusto_Boal
<http://www.ctorio.org.br/CURRICULO%20BOAL.htm>
http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=personalidades_biografia&cd_verbete=703

⁷ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 7 ed. rev. E ampliada Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2005. Este livro pode ser encontrado no site: <http://books.google.com.br/books?id=PzBY-1eq4aoC&printsec=frontcover&dq=Teatro+do+oprimido:+e+outras+po%C3%A9ticas+pol%C3%ADticas+//+Augusto+Boal#PP25,M1>

Dedique o restante da aula para a exposição desta Seqüência Didática. Explique que o eixo temático que norteará os presentes estudos é *posicionamentos*, e nesse sentido entrarão em contato com o Teatro do Oprimido, um tipo específico genuinamente brasileiro, que surgiu na época da ditadura militar com base na necessidade que as pessoas sentiam de se posicionar frente à opressão e a partir de então se fortaleceu e se difundiu pelo mundo inteiro. Finalize a explanação da seqüência didática dizendo aos estudantes que eles terão a oportunidade criar e representar suas próprias cenas expondo desse modo, seus posicionamentos. Comente a respeito de como será a rotina das aulas, de como o processo de avaliação. Ressalte a importância de registrar suas impressões no diário de bordo/caderno de anotações, lembrando que o mesmo servirá como forma de avaliação da aprendizagem individual. Reserve alguns instantes para esclarecimentos de dúvidas, e finalize a aula.

⇒ **Aula 3:**

Nesta aula, o objetivo é experimentar como acontece o Teatro Invisível de Augusto Boal.

Combine com antecedência com um estudante e explique a ele que juntos irão representar um conflito em sala de aula, mas nenhum colega deve saber que se trata de uma encenação. Pense em um atrito, um exercício que o estudante se negue a fazer, o estudante se levanta e afronta o professor ou algo que chame a atenção da turma e traga um clima tenso. Logo depois da cena, agradeça os estudantes e informe-os de que se tratava de encenação e que naquele momento estavam no papel de público ou “espect-atores”⁸, mesmo sem saber disso. Essa é a principal característica do Teatro Invisível, ele pode acontecer em qualquer lugar sem que ninguém perceba que se trata de Teatro. Daí vem sua denominação.

O Teatro Invisível é Teatro, por isso as peças têm um texto base, os atores precisam ensaiar normalmente como para um espetáculo que será realizado no Teatro, porém quando for apresentado, o local será escolhido de acordo com os

⁸ Espect-atores, nome dado por Boal aos espectadores do Teatro invisível, pela característica peculiar que esse tem de interferir como ator nas cenas no momento que o espetáculo esta acontecendo.

“espect-atores” que desejamos para a peça. Como exemplo, leia com os estudantes a experiência de Boal. (BOAL 1998;12 a 15)⁹

O Teatro Invisível apresenta cenas fictícias, porém não fantásticas: são pesquisadas e reproduzidas como no cotidiano social da localidade onde se apresenta. Também não mantém o caráter ritualístico do Teatro convencional, e isso faz com que se torne realidade e não realismo¹⁰, pois para os expect-atores, no momento da cena, trata-se de realidade: não sabem e não reconhecem como ficção.

É importante ressaltar, quando falamos do Teatro Invisível, que esse não é um tipo de câmera indiscreta (pegadinha). Segundo Boal trata-se de,

Uma peça que se desenvolverá mesmo sem a participação dos espect-atores. Estes, por sua vez, não são obrigados nem induzidos a entrar em cena: entram se quiserem e quando o desejarem. E jamais fazendo qualquer coisa que ponha os participantes em ridículo ou os faça revelar mais do que aquilo que desejam revelar. (Boal, 1998; 27.)

Explique que não se deve revelar o Teatro Invisível, tornando-o visível para os espect-atores, esse não é o objetivo desse Teatro, mas que você o revelou para ampliar a compreensão da turma sobre o Teatro Invisível e qual o poder que ele tem de provocar sentimentos e *posicionamentos* contra a opressão.

Converse com a turma sobre a experiência que acabaram de vivenciar. Como se sentiram antes de saber que era Teatro? E depois? Solicite aos estudantes que registrem no diário de bordo as impressões acerca do que vivenciaram nesta aula. Pergunte se gostariam de construir suas próprias cenas para atuar no espaço da escola por meio do Teatro do Invisível. Finalize dizendo que na próxima aula todos terão essa oportunidade.

⁹ Boal, Augusto – Jogos para Atores e não atores/14 ed ver. E ampliada – Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.

¹⁰ O **Realismo** fundou uma Escola [artística](#) que surge no [século XIX](#) em reação ao [Romantismo](#) e se desenvolveu baseada na observação da [realidade](#), na [razão](#) e na [ciência](#)... O **Realismo** é um movimento artístico que surgiu na [França](#), cuja influência se estendeu a numerosos países europeus. (Wikipedia)

⇒ Aula 4:

Esta aula tem por objetivo a escolha de uma situação, a montagem e ensaios de um esquete (pequena cena) com base no Teatro invisível.

Dedique esta aula para a criação e o ensaio das cenas dos grupos. Oriente a turma para que se organizem em grupos de 5 a 10 estudantes, e pensem em uma situação que poderiam encenar dentro da proposta do Teatro Invisível. Diga que nem todos precisam estar em cena, mas que isso não significa que não farão nada, pelo contrário, a parte do grupo que não estiver atuando deve ficar observando e anotando a reação da platéia, bem como servindo de apoio para os demais.

Distribua os grupos em locais diferentes, para que possam discutir a cena e ensaiar com os colegas. Ande pelos grupos escutando idéias, auxiliando na temática escolhida, na interpretação, sugerindo lugares onde tal cena possa ser apresentada e sobretudo incentivando o trabalho dos grupos.

Marque, com os estudantes, os locais, dentro da escola, dia e horário para as apresentações.

⇒ Aula 5:

Esta aula tem por objetivo apresentação dos esquetes elaborados pelos grupos.

- ✓ Como os estudantes farão, no espaço escolar, intervenções cênicas sem que as pessoas saibam que se trata de Teatro, para evitar transtornos desnecessários, é importante que você comunique com antecedência aos professores, coordenação e direção da escola a realização desta atividade.

Afinal, chegou o dia da apresentação. Organize os grupos para que se desloquem para o local escolhido para as cenas. Cada ator deve ocupar seu lugar em meio aos espect-atores sem que esses o notem como tal. Os demais estudantes que apenas observarão as cenas terão que representar o papel de alguém que está ali por acaso e que se encontra desprevenido para o que vai

acontecer. Lembre-se de que não existe platéia consciente no Teatro Invisível, por isso não podem apenas assistir.

Iniciada a apresentação, é importante pontuar bem os conflitos de modo a incentivar os expect-atores a interferir no que está acontecendo ali naquele momento. Ao fim da apresentação, explique à platéia que o que aconteceu foi Teatro e que a turma está estudando o Teatro Invisível de Augusto Boal.

No término da aula, peça aos estudantes que façam anotações das experiências, pois debaterão sobre elas na próxima aula.

Professor(a), fique atento(a) para o momento que deverá interferir. Assegure que nenhum estudante sofra punição pela realização da cena.

⇒ **Aula 6:**

Esta aula tem por objetivo a avaliação das a montagens, ensaios e apresentações dos esquetes com base no Teatro invisível.

Inicie a aula elogiando o trabalho realizado na aula anterior e retome os pontos a serem discutidos. Retome o conceito de ator/platéia e peça que os estudantes façam uma relação do Teatro do Invisível com o Teatro que acontece no palco (com a platéia consciente).

Pergunte qual a função desse Teatro, (relembrando o que foi dito nas primeiras aulas sobre Teatro social e político); indague se esse Teatro cumpre o papel de formador de opinião, que lhe é atribuído, e se as pessoas que estavam presentes no momento das cenas se posicionaram frente ao conflito, e de que forma isso aconteceu.

Ao final da discussão peça aos estudantes que façam individualmente um relato de sua experiência, e recolha-as. Estes relatórios serão a base da avaliação sobre a vivência: por meio deles será possível avaliar o nível de compreensão do que está sendo trabalhado até o momento.

Encerre a aula informando que a próxima aula acontecerá no laboratório de informática – ou na biblioteca, conforme os espaços disponíveis da escola – onde farão uma pesquisa mais detalhada sobre o Teatro do Oprimido.

⇒ **Aula 7:**

Esta aula tem por objetivo a contextualização do Teatro do Oprimido por meio da investigação histórica e da pesquisa de grupos que trabalhem atualmente com esta forma teatral. Bem como, ressaltar a importância e a influência do teatro como espaço de reflexão crítica e o entendimento do Teatro do Oprimido como um modo que propicia o conhecimento acerca de indivíduos e das sociedades na qual estão inseridos.

O ideal será que esta aula aconteça no laboratório de informática, mas caso não haja esse espaço, organize para que aconteça na biblioteca. Nesse sentido, verifique com antecedência se a mesma proporciona as condições necessárias (espaço para todos e livros suficientes). Outra possibilidade para a realização desta aula seria organizar a saída dos estudantes para uma lan house. Prepare tudo com antecedência, evitando possíveis transtornos.

Divida a turma em grupos de até quatro estudantes para cada computador (ou conjunto de livros). Se a pesquisa for à *internet*, organize de modo que cada grupo tenha pelo menos um estudante com experiência em computação e navegação virtual. Certifique-se de que todos os grupos estejam com os computadores ligados e conectados à *internet*. Faça a sugestão de sites como GOOGLE, WIKIPÉDIA, CADÊ, YOUTUBE, e se necessário escreva no quadro os endereços destes sites. Explique aos estudantes que ao lançar palavras-chave relacionadas ao assunto a pesquisar, o site lista quantas e quais opções tem a respeito. Auxilie os que tiverem dificuldade, dando exemplos de algumas palavras-chave. É fundamental que você realize com antecedência a sua própria pesquisa, desse modo terá maior domínio para conduzir a aula. Oriente para que a pesquisa ocorra no sentido de aprofundar os conhecimentos acerca do Teatro do Oprimido.

Escreva no quadro ou entregue aos estudantes um questionário/roteiro de orientação para a pesquisa. Nesta perspectiva, retomar algumas questões das aulas anteriores e acrescentar outras consiste numa grande possibilidade de avaliar a aprendizagem dos estudantes, bem como consolidar e aprofundar os conhecimentos que estão sendo construídos desde o primeiro dia de aula. Sugestões para o questionário:

1. Quem é Augusto Boal?
2. O que é Teatro do Oprimido?
3. Quando surgiu? Como surgiu? Por que surgiu?
4. Quais são as características fundamentais do Teatro do Oprimido?
5. Além do Teatro Invisível, quais são as outras técnicas dentro do Teatro do Oprimido?
6. Quais são as condições necessárias para que o Teatro do Oprimido aconteça?
7. Como é a participação da platéia no Teatro do Oprimido?
8. Em que lugares do mundo o Teatro do Oprimido tem acontecido? Quais são as semelhanças? Quais são as diferenças?
9. Existe algum grupo que realiza Teatro do Oprimido no Estado de Goiás? Qual(is)?

Ande pela sala auxiliando os grupos e certificando-se de que todos estejam envolvidos com a pesquisa. Oriente que apesar da pesquisa ser em grupo, todos deverão sistematizá-la individualmente em seus cadernos de registro, que serão recolhidos na próxima aula. Para a próxima aula, solicite de cada grupo uma breve apresentação oral dos resultados da pesquisa.

⇒ **Aula 8:**

Esta aula tem por objetivo a apresentação dos resultados da pesquisa realizada na aula anterior.

Nesta aula, os grupos apresentarão, para a turma, os resultados da pesquisa que realizaram. Neste sentido retome o questionário/roteiro da aula anterior e solicite aos estudantes que façam uma breve explanação dos aspectos que consideraram mais relevantes em sua pesquisa.

No decorrer da aula, faça comentários acerca do conteúdo de cada pesquisa, valorizando cada descoberta. Conduza a turma num aprendizado prazeroso, significativo e contextualizado.

Encerrada a exposição de todos os grupos, faça uma síntese geral do que foi apresentado. Enfatize a diversidade cultural para que os estudantes compreendam que em diferentes lugares do mundo as pessoas têm se apropriado do Teatro do Oprimido e que, apesar das características específicas de cada cultura, a essência deste Teatro tem se conservado.

Conclua dizendo que o Teatro do Oprimido é um Teatro subversivo, na medida em que tem por objetivo não se contentar em refletir sobre o passado, mas se preparar para o futuro, e nesta perspectiva romper com a passividade do espectador, assim como a do cidadão, transformando-o em protagonista da ação dramática e, em consequência, de sua própria vida. Direcione o questionamento para os estudantes: E vocês, devem se posicionar frente à vida? De que forma?

Finalize recolhendo os cadernos de anotação, lembrando aos estudantes que na próxima todos assistirão a um espetáculo teatral.

⇒ **Aula 9:**

Esta aula tem por objetivo a apreciação estética, interpretação e compreensão crítica de um espetáculo teatral, bem como, a formação dos estudantes enquanto espectadores. É um momento propício para a discussão mais consistente acerca dos conceitos *Ator e Público, Formas de registro, Espaço Cênico, Sonoridade e a Caracterização*.

Para a realização desta aula é necessário organizar, juntamente com a coordenação da escola, a saída dos estudantes para um espaço teatral. Neste sentido, faça um levantamento das despesas; negocie com o produtor do espetáculo ou o representante do grupo, o horário e preço mais acessíveis (caso seja cobrado o ingresso). Organize também o transporte. Lembre-se de comunicar aos pais e responsáveis dos estudantes o motivo da saída do ambiente escolar, ressaltando a relevância desta aula e solicitando uma autorização por escrito. Caso seja necessário, informe que a escola necessitará

de uma contribuição de cada estudante para cobrir as despesas. Recolha as contribuições com antecedência, para evitar transtornos.

Investigue se existe algum grupo teatral em sua cidade que tenha seu trabalho fundamentado no Teatro do Oprimido, com espetáculo de Teatro Fórum em cartaz.

Esse momento de apreciação e compreensão crítica é fundamental para que se possa trazer uma discussão mais consistente acerca dos conceitos da Matriz: Ator e Público, Formas de registro, Espaço Cênico, Sonoridade e a Caracterização.

Caso não seja possível levar os estudantes para o espaço teatral, veja a possibilidade de levar o grupo teatral para se apresentar na escola. Nesse sentido, o espaço escolar será, de alguma forma, alterado. Oriente os estudantes para a compreensão crítica do espetáculo, a fim de que não o apreciem de forma passiva e distanciada.

Organize para que os estudantes entrevistem o grupo ao final da apresentação.

O relato dos estudantes acerca das suas impressões sobre o espetáculo deve ser registrado no caderno juntamente com a entrevista que realizaram com os atores.

⇒ **Aula 10:**

Esta aula tem por objetivo a realização do exercício Dramaturgia Simultânea.

Para a realização do exercício que Boal chama de Dramaturgia Simultânea¹¹ (BOAL 2005; p. 199), os espectadores "escrevem" a cena e os atores, isto é, um grupo (atores/estudantes) devem representar para outro grupo (platéia/estudantes) uma situação-problema vivida por alguém da turma. É

¹¹ BOAL, Augusto. Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas. 7 ed. rev. E ampliada Rio de Janeiro. Editora Civilização Brasileira, 2005. Este livro pode ser encontrado no site: http://books.google.com.br/books?id=PzBY-1eq4aoC&pg=PA199&lpg=PA199&dq=%22dramaturgia+simultanea+de+augusto+boal%22&source=bl&ots=UHeCw6gESG&sig=P5-ZRjsAaVMRQ2htqbbN1hnQ1hw&hl=pt-BR&ei=ZDTmSefQGJXFtqeGi_ilDg&sa=X&oi=book_result&ct=result&resnum=4

necessário lembrar que a situação-problema não tem solução para a pessoa que a escolheu, nesse sentido o objetivo é representar possíveis soluções.

A cena é representada até o ponto em que se apresenta o problema central, que precisa ser solucionado. Neste ponto os atores (estudantes) param de representar e solicitam à platéia a apresentação de soluções possíveis. Em seguida, improvisando, encenam as soluções propostas pela platéia, que se reserva o direito de "corrigir" os atores em suas falas e ações.¹²

Possibilite que os estudantes vivenciem, se possível, os dois lados, ou seja, que experimentem ser atores e platéia. Se preciso, estenda este exercício para a próxima aula.

Tenha em mente que este exercício deve servir como ponto de partida para a introdução do Teatro Fórum.

Finalize a aula.

⇒ **Aula 11:**

Esta aula tem por objetivo a construção de conhecimentos sobre o Teatro Fórum, que é uma das formas que integram a poética do Teatro do Oprimido. Será uma aula expositiva.

Inicie com a retomada junto aos estudantes de alguns aspectos já abordados nas aulas anteriores e aos poucos já direcionando a abordagem para o Teatro Fórum.

Você pode utilizar como suporte para sua explanação o texto que se segue:

¹² Veja o exemplo citado nas páginas 200 à 203 do livro: Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas.

O Teatro do Oprimido é um conjunto de formas: o Teatro Jornal; o Teatro Invisível; o Teatro Imagem; o Teatro Legislativo; o Teatro Fórum entre outras, cada qual com características específicas em seu modo de produção.

Como vimos na primeira aula sobre Teatro do Oprimido (TO), todo Teatro é político, mesmo que não aborde diretamente este tema, sendo política entendida como todo fazer humano.

Para Boal, aqui não é suficiente que o público seja protagonista da ação (como no Teatro Invisível) sem que tenha consciência disso, faz-se necessário ir mais além, fazendo o público participar da ação e da construção da cena em plena consciência dela. O Teatro Fórum surge dessa necessidade, onde a platéia consciente pode interferir na cena e se posicionar de forma a alterar a estrutura das ações, e construir assim uma unidade de ação que corresponda ao mundo que espera ter.

O Teatro Fórum, segundo Boal, é um jogo entre espect-atores e atores, onde existem regras a serem seguidas, e tais regras não foram inventadas e impostas e sim descobertas com a prática do jogo. Tais regras são essenciais para alcançar o resultado esperado, para que uma discussão profunda e fecunda possa nascer.

Para que o Teatro Fórum (TF) aconteça é necessário:

✚ Um texto com uma idéia de interesse dos espect-atores (temas sociais bem claros e definidos), onde os personagens sejam bem caracterizados quanto a sua natureza.

✚ A solução do conflito apresentada pelo protagonista deve conter pelo menos uma falha política ou social que deve ser expressa claramente. Esses erros devem ser cuidadosamente ensaiados em situações bem definidas, pois é isso que torna o TF um Teatro pedagógico.

✚ A peça pode ser de qualquer gênero ou forma, com exceção da surrealista ou irracional, pois o objetivo deste teatro é discutir situações concretas.

Existe, aqui, uma figura essencial que chamamos de Curinga: ele é o mestre-sala do espetáculo, cabendo a ele explicar todas as regras antes do jogo

começar. Ele deve também incentivar os espect-atores a se posicionarem diante do que estão vendo, lembrando-os de que, se queremos mudar o mundo, devemos começar a ensaiar nossas ações e estratégias para isso, ninguém vai tomar essa atitude por nós, cada indivíduo é responsável de forma única pelo mundo em que vive.

A estrutura do espetáculo e quanto a suas regras:

✚ O espetáculo será apresentado de forma íntegra, passando uma determinada imagem do mundo. Ele deve conter um conflito a debater e uma opressão a resolver.

✚ Em seguida o Curinga deve perguntar se estão todos satisfeitos com a resolução do conflito que foi dada pelo protagonista. Informa aos espect-atores que o espetáculo será refeito exatamente igual foi representado anteriormente.

✚ O Curinga informa aos espect-atores que o primeiro passo é tomar o lugar do protagonista, quando tiver cometido um erro, e dar uma solução melhor para o conflito. Para isso o espect-ator deve se aproximar e gritar: PARA! (nesse momento os atores congelam) e informar em qual momento deseja que a cena recomece. A cena recomeça do ponto indicado onde o protagonista da mesma será o espect-ator.

✚ O ator substituído não sairá de cena, mas tomará o lugar de ego auxiliar, ajudando o protagonista, incentivando e corrigindo quando necessário.

✚ O novo protagonista deve propor uma nova solução, e a partir deste momento os demais atores devem assumir o papel de opressores, a fim de mostrar para o protagonista o quanto será difícil mudar a realidade.

✚ O Fórum não tem como objetivo ganhar ou perder. Os espectadores devem expor suas idéias na prática e assim aprender, exercitando sua execução para a vida real.

✚ O espect-ator que está protagonizando pode esgotar o número de ações planejadas e então desistir. Se isso ocorrer, o ator-protagonista que estava de “ego” retoma seu papel até que outro espect-ator grite pare e assuma seu papel. A cada intervenção o ator Curinga deve fazer um resumo geral da cena até o momento que a cena irá recomeçar. Deve-se ressaltar que a peça recomeçará

quantas vezes o espectador desejar interferir, até que todos se sintam confortáveis com as soluções dadas ao problema ou conflito.

✚ Pode acontecer, em algum momento, que um espectador rompa com a opressão imposta na estrutura da peça, e neste momento os atores é quem deverão “desistir”, abrindo mão de seus personagens para que outros espectadores possam tomar seu lugar, mostrando novas possibilidades de opressão (neste momento eles serão convidados pelo Curinga). Todos os atores, fora de cena, continuam trabalhando como “egos auxiliares”.

✚ Cabe ao Curinga explicar as regras do jogo, corrigir erros, encorajar os espectadores a interromper a cena e interferir. Ele também terá o papel de oferecer um breve resumo da cena até o ponto que ela recomeçará, para que ninguém se perca, e isso ocorrerá todas as vezes que um espectador interrompê-la.

As soluções apresentadas atores e espectadores devem ser cabíveis, ninguém deve imaginar soluções miraculosas. Deve-se lembrar que esse é um ensaio para as atitudes e posicionamentos que se tem diante da vida real.

No decorrer da aula incentive a participação dos estudantes, visto que eles já realizaram uma pesquisa anteriormente e certamente viram algo a respeito, Lembre-se de focar no Teatro Fórum esclarecendo, ao máximo, as dúvidas que surgirem e para tanto se faz necessário que você domine essa forma de representação cênica.

Finalize a aula dizendo aos estudantes que eles criarão suas próprias cenas, com temas que queiram discutir, a partir da próxima aula.

⇒ **Aula 12:**

Esta aula tem por objetivo criação de cenas com base no cotidiano dos estudantes. É um momento propício para a criação de cenas dramáticas a partir de questões provocativas bem como, para a pesquisa do teatro como espaço de reflexão crítica. É importante estimular e valorizar a construção cênica dos estudantes.

Nesta aula os estudantes deverão ser estimulados a refletir acerca de situações do presentes em seu cotidiano e a partir disso construir posicionamentos, por exemplo, perante as opressões que sofrem em suas próprias vidas.

Comece a aula questionando:

1. Existem momentos em sua vida em que você se sente oprimido? Quais?
2. Como você se posiciona frente a essas opressões?
3. O que gostaria de dizer para o seu opressor?
4. Como gostaria que essa história terminasse?

Depois de trazer tal reflexão à turma, solicite que se dividam em quatro grupos e juntos decidam qual será o conflito que o grupo trabalhará e quem será o Curinga do grupo, de quais os elementos de cena irão precisar qual cenário, figurino, entre outros. Este será o momento de esquematizarem a cena que acontecerá na próxima aula. Estimule a escolha de personagens e peça para que comecem a produzir seu próprio roteiro. Esclareça dúvidas, auxilie na escolha dos temas, das personagens e suas caracterizações.

Deixe claro que os personagens do Teatro Fórum são os mesmos que encontramos no nosso dia a dia, que no Teatro Fórum não existem soluções mirabolantes, mas resoluções possíveis. Certifique-se de que todas as cenas estão encaminhadas e incentive os grupos a se encontrarem fora do horário de aula para ensaiar e acertar pequenos detalhes acerca da apresentação, que acontecerá na próxima aula.

Sugerimos que no primeiro momento a apresentação seja feita entre os próprios colegas de sala, e num momento posterior poderão organizar um grande Fórum na escola ou em outro lugar aberto ao público, nesse sentido, você poderá dar continuidade a esta sequência didática ampliando o número de aulas.

⇒ **Aula 13 e14:**

Estas aulas têm por objetivo a apresentação das cenas construídas e ensaiadas pelos grupos. É possível que não dê tempo de todos os grupos se apresentarem, neste caso, conforme a necessidade estenda esta atividade para outras aulas. É importante que todos os estudantes possam vivenciar o Teatro Fórum, nesta perspectiva, experimentando como é ser ator e como é ser espect-ator.

A apresentação será um exercício para a turma experimentar como se dá um Teatro Fórum, vivenciando o papel de atores e espect-atores. Para isso, inicie a aula orientando aos estudantes que diferente do exercício da aula 10, no decorrer das encenações, caso não concordem com a solução proposta pelo grupo que estiver apresentando, deverão interferir e tomar o lugar do protagonista para mudar a solução proposta pelo grupo durante a encenação. Em seguida solicite ao primeiro grupo que se posicione e dê início a sua apresentação.

Então o primeiro grupo se posiciona para começar a apresentar sua cena, o Curinga (um estudante do grupo) deve introduzir o que será feito, como explicado anteriormente (aula 11), e então a cena começa e se desenrola até o fim. Antes de ser reapresentada novamente, o Curinga deve explicar aos espect-atores (estudantes dos outros grupos) que a partir desse momento poderão interferir na cena e mudar a solução dada pelo protagonista, assumindo o papel do mesmo. Basta se aproximar e dizer: “PARA!” Em seguida, este estudante indica onde deseja que os atores (estudantes do grupo que está apresentando) recomecem a cena, assumindo o papel do protagonista na trama, tendo a possibilidade de mudar as ações contribuindo assim, para um novo final.

Toda essa estrutura já foi estudada, mas talvez não internalizada completamente pelos estudantes. Assim seu papel será de um “ajudador”, esclarecendo os passos seguintes, auxiliando o Curinga no seu papel de instigar o público e, caso necessário, até mesmo assumindo seu papel. Caso haja erros

É importante que após as encenações ocorram avaliações coletivas e auto-avaliações. Pois estes momentos propiciam aos estudantes a compreensão crítica do que assistiram efetivando análises mais criteriosas não apenas das encenações dos colegas como de suas próprias, aprimorando a qualidade da sua comunicação com os espectadores. Este momento é fundamental uma vez que por ele, você, professor, poderá analisar o nível de apropriação, por parte dos estudantes, dos conceitos trabalhados. Nesse sentido, incentive e valorize as participações e colocações dos estudantes e não se esqueça de registrar tudo.

que comprometam a estrutura da peça, faça com que parem e oriente para colocar os estudantes novamente no caminho certo.

⇒ **Aula 15:**

Esta aula tem por objetivo realização de uma avaliação coletiva de todo o processo.

Durante todo o processo, a avaliação se deu de forma contínua, por meio de discussões, questionários, e leitura das impressões dos estudantes registrada em seus cadernos. Agora, esta aula propõe uma avaliação quanto ao tema desta Seqüência e do que os estudantes puderam internalizar sobre o Teatro do Oprimido, bem como dos posicionamentos que levarão para suas vidas reais.

Para este momento é importante que você tenha em mãos as suas anotações sobre cada estudante, seu desenvolvimento e participação no decorrer da Seqüência.

Disponha os estudantes em círculo e faça uma síntese de tudo o que foi vivenciado, por meio de fotos, anotações e vídeos construídos durante o processo. Crie uma atmosfera descontraída e propícia à participação dos estudantes. Questione:

1. Vocês acham coerente a temática escolhida, (Teatro do Oprimido)?
2. Quais os pontos positivos deste estudo? Quais os negativos?
3. De tudo o que foi visto aqui, o que vocês levarão para suas vidas extra-escolares?
4. Gostariam de aprofundar mais o tema?
5. Sobre suas expectativas a cerca das aulas, foram alcançadas?
6. Quais suas dificuldades?

Peça para que os estudantes façam uma auto-avaliação, atribuindo uma nota para si com justificativa. Leve em consideração a nota que o estudante se atribuir, considerando também sua justificativa, pois ela será mais um diagnóstico individual para o próximo projeto a ser realizado com a turma.

Como as Seqüências Didáticas devem partir das necessidades dos estudantes e do que eles trazem de conhecimentos sobre a temática a ser desenvolvida, cabe finalizar sabendo se realmente se alcançou as suas expectativas e em que medida se contribuiu para a sua formação de sujeitos autônomos, conscientes, criticamente posicionados.

10. Anexos para as aulas:

ANEXO 1:**CENA QUATORZE****JOSÉ DA SILVA CUMPRE O DEVER SAGRADO**

(Esta cena segue-se imediatamente. Os quatro candidatos recuam, ajoelham-se. Se prezam, e assistem silenciosos à votação. Material de cena: uma urna).

José – Agora eu vou votar.

Mulher – Eu também.

José – Em quem você vai votar?

Mulher – Nos dois. Prometi aos dois.

José – Mas quem foi que te deu o dinheiro?

Mulher – Os dois me deram dinheiro. E a você?

José – A mim também.

Mulher – Vota em quem deu mais.

José – Como é que vou saber quem foi que deu mais?

Mulher – E agora?

José – É muito simples: a gente não pode votar no homem.

Mulher – Que homem?

José – Precisamos votar conscientemente no programa político, na plataforma, nas idéias. Esse é o voto consciente do bom cidadão.

Mulher – Bom, teve um que prometeu escolas, hospitais, transporte e comida.

José – E o outro prometeu escolas, hospitais, transporte e comida. Quem é o melhor?

Mulher – Vamos votar nesse.

José – Qual? O que prometeu escolas, hospitais...

Mulher – Não: no que prometeu escolas, hospitais, transporte e comida.

José – Já sei: você vota num e eu voto no outro. Assim a gente não pode errar.

Mulher – Então eu voto no que prometeu escolas, hospitais, transporte e comida.

José – Não, burra, nesse quem vota sou eu. Você vota no que prometeu escolas, hospitais...

Mulher – É que os programas são meio parecidos. *(Mostrando uma cédula)* Este é o meu voto.

José *(Idem)* – Este é o meu.

Mulher *(Observando)* – Mas o programa deste é escolas, hospitais...

José – ...transporte e comida. Então troca. Este é o meu.

Mulher – Já sei: eu voto no outro, o que prometeu hospitais, escolas...

José – ...transporte e comida. Esse é o seu. Custou!

Mulher – Mas não dois votos.

José – Não há jeito de errar. Você vota nesse e eu voto neste. Alguém da família tem que acertar nessas eleições.

Mulher *(Indecisa diante da urna)* – José.

José – Que foi?

Mulher – Você lembra que da última vez nós dissemos a mesma coisa?

José – Se me lembro.

Mulher – Não vamos votar não. *(Triste)*

José – O bom cidadão vota no programa. O bom candidato que o cumpra. Toma. Esse é o seu candidato, este é o meu. (*Macambúzios, deixam cair as cédulas na urna. Põe a mão no peito*) Cumprimos o nosso dever de cidadãos. Cumprimos o dever sagrado do voto.

Mulher – Amém. (*Ajoelham-se*)

José – E Deus que nos perdoe.

Mulher – Nós pecamos juntos. (*Levanta-se assustadíssima*) Corre. Corre.

José – Corre por quê?

Mulher – O nosso filho mais velho vem aí.

José – Que é que tem?

Mulher – Ele também vota.

José – E daí?

Mulher – Vai nos perguntar em quem deve votar.

José (*Apavorado*) – Corre, corre. (*Sai correndo de cena*)

FIM DA CENA QUATORZE

ANEXO 2**Revolução na América do Sul¹³**

15/ 9/ 1960 - São Paulo/SP

Texto de Augusto Boal integra a fase nacionalista do Teatro de Arena, que emprega procedimentos brechtianos.

Estreando em 1960, num momento de acirramento dos movimentos nacionalistas em função das eleições presidenciais, *Revolução na América do Sul* constitui-se numa dramatização de um pequeno folheto que circulava então, denominado José da Silva. Ampliando horizontes, Augusto Boal cria um percurso para o alegórico protagonista, um operário cujo caminho é interceptado por um sem-número de figuras e situações. Tomado como um símbolo do povo brasileiro, José da Silva sucumbe de fome em meio às falcatruas dos políticos, às negociatas mais diversas para espoliar a indústria nacional, aos efeitos nefastos da propaganda eleitoreira, à ação dos grandes trustes internacionais. Formulada em quadros, a peça pretende ser um painel sintético da contraditória realidade nacional.

Diferentemente do teor realista dos demais textos originados no Seminário de Dramaturgia, *Revolução na América do Sul* se utiliza de efeitos de distanciamento na construção dramática, tais como a inserção de canções, cartazes, frases de ligação entre cenas, abrindo espaço para a encenação de José Renato manipular as técnicas brechtianas nas interpretações e nas soluções cênicas.

As músicas, compostas por Geni Marcondes e Chico de Assis, ajudam o fluxo do espetáculo, bem como os inúmeros adereços e cenários de Ded Bourbonnais. Flávio Migliaccio, vivendo o dócil e alienado personagem central, alcança ótimo rendimento, comparável às criações aristofanescas onde esta sátira foi buscar inspiração e substrato.

Na análise do crítico Sábato Magaldi: "(...) a peça é contra tudo e contra todos, e, realmente, só a favor do operário José da Silva, que está morrendo de fome. (...) Muitas vezes grosseira, mal-educada, sem sutileza, *Revolução* guarda, no entanto, toda a vitalidade alegre e contagiante da farsa primitiva. Pelo trabalho consciente do dramaturgo, ela significa mais ainda: assimila, pelos seus vários aproveitamentos, as lições tradicionais do Teatro, e mistura-as com os estímulos imediatos da experiência nacional - a revista e o circo".*

Notas:

* MAGALDI, Sábato. Um palco brasileiro: o Arena em São Paulo. São Paulo: Brasiliense, 1984. p. 41.

¹³ Texto Atualizado em 29/12/2005, encontra-se no site:

http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_Teatro/index.cfm?fuseaction=espetaculos_biografia&cd_verbete=457

ANEXO 3**Texto para apoio**

Conforme Boal (1991), para se dominar os meios de produção teatral, é necessário, assim, conhecer o próprio corpo para torná-lo mais expressivo. Só após esse conhecer (se) é que “o ‘espectador’ estará habilitado a praticar formas teatrais que, por etapas, ajudem-no a liberar-se de sua condição de ‘espectador’ e assumir a de ‘ator’, deixando de ser objeto a passando a ser sujeito, convertendo-se de testemunha em protagonista” (BOAL, 1991: p. 143).

Conforme BOAL (1991), essas etapas para a conversão do espectador em ator são respectivamente quatro e podem ser sistematizadas da seguinte forma:

Primeira etapa - Conhecimento do Corpo – Seqüência de exercícios em que se começa a conhecer o próprio corpo, suas limitações e suas possibilidades, suas deformações sociais e suas possibilidades de recuperação;

SEGUNDA ETAPA – Tornar o Corpo Expressivo – Seqüência de jogos em que cada pessoa começa a se expressar unicamente através do corpo, abandonando outras formas de expressão mais usuais e cotidianas;

TERCEIRA ETAPA - O Teatro como Linguagem – Aqui se começa a praticar o Teatro como linguagem viva e presente, e não como produto acabado que mostra imagens do passado:

PRIMEIRO GRAU – Dramaturgia Simultânea: os espectadores ‘escrevem’, simultaneamente com os outros atores que representam;

SEGUNDO GRAU – Teatro Imagem: os espectadores intervêm diretamente, ‘falando’ através de imagens feitas com os corpos dos demais atores ou participantes;

TERCEIRO GRAU – Teatro – Debate: os espectadores intervêm diretamente na ação dramática, substituem os atores e representam, atuam!

ANEXO 4

Bibliografia para apoio

- Boal, A., *200 exercícios e jogos para o ator e não-ator com vontade de dizer algo através do Teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____, *Aqui Ninguém é Burro!* Rio de Janeiro: Revan, 1996
- _____, *Arena conta Tiradentes*. São Paulo: Sagarana, 1967.
- _____, *Crônicas de Nuestra América*. São Paulo: Codecri, 1973.
- _____, *Hamlet e o filho do padeiro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000
- _____, *Jane Spitfire*. Rio de Janeiro: Codecri, 1977.
- _____, *Jogos para atores e não-atores*. 14ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1998.
- _____, *Milagre no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.
- _____, *Murro em ponta de faca*. São Paulo: Hucitec, 1978.
- _____, *O arco-íris do desejo: método Boal de Teatro e terapia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____, *O Corsário do Rei*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1986.
- _____, *O Suicida com Medo da Morte*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1992
- _____, *O Teatro como arte marcial*. Rio de Janeiro: Garamond, 2003.
- _____, *Stop: ces't magique*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____, *Teatro de Augusto Boal*. vol.1. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____, *Teatro de Augusto Boal*. vol.2. São Paulo: Hucitec, 1986.
- _____, *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1980.
- _____, *Teatro legislativo: versão beta*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.
- _____, *Técnicas Latino-Americanas de Teatro popular: uma revolução copernicana ao contrário*. São Paulo: Hucitec, 1975.

TEMA: PRODUZINDO TELENÓVELAS

ANO: 9º Ano.

EIXO TEMÁTICO: Projetos

NUMERO DE AULAS: 15.

MODALIDADE: Audiovisual - Telenovela

CONCEITOS: Ator e platéia, Formas de registro, Caracterização e espaço cênico.

RECURSOS:

Suporte de aula:

- TV, DVD player ou vídeo;
- Data show ou retroprojektor.
- Máquina fotográfica e Filmadora.
- Computador com leitor de CD ou DVD player.
- Caixa de som amplificada.

Materiais de Consumo:

Cópias de texto

CD Virgem.

EXPECTATIVAS DE APRENDIZAGENS:

Espera-se que o estudante aprenda a:

1. Identificar a modalidade Telenovela, sendo capaz de relacionando-la com a representação cênica teatral.
2. Com base na apreciação e compreensão crítica da Telenovela posicionar-se diante das concepções econômicas, sociais, políticas, filosóficas e culturais.
3. Planejar, organizar e produzir, com recursos que estiverem ao seu alcance, uma cena com base na modalidade em estudo considerando os elementos do seu sistema de produção.
4. Compreender os aspectos contextuais que identificam a Telenovela no meio social: os aspectos que a influenciaram e os aspectos que ela influencia, bem como suas variadas manifestações nos demais sistemas culturais.

Apresentação¹⁴

A telenovela é uma modalidade de representação cênica por meio da imagem e do som, estruturados sobre um suporte de reprodução tecnológica (câmera de filmagem), cujo processo de composição se dá por meio de edição ou montagem. Tem como base a novela literária (poeticamente desenvolvida entre os séculos XVIII e XIX) elaborada para linguagem televisiva. Sua característica principal, e o que de fato a diferencia de outros programas televisivos similares, encontra-se no modelo de sua estrutura e sua duração que se dá em capítulos veiculados ao longo de um tempo determinado.

Tratando-se de uma narrativa de longa duração, a trama novelesca desenvolve-se em ações detalhadas de modo a criar maiores laços de projeção e identificação dos espectadores com os personagens. Pois, quanto mais o personagem se aproxima da realidade do espectador maior a relação simétrica de envolvimento emocional.

Segundo Barbero (2001)¹⁵ o sentido dado à mensagem pela telenovela não pode ser conhecido antes que, a partir de sua exposição a ela, os telespectadores produzam um discurso relacionando-a à experiência cotidiana. O fenômeno mais importante ligado à telenovela é a sua repercussão na vida social a partir da prática de “falar da telenovela” que é, hoje, comprovadamente um ritual cotidiano no Brasil. De fato, estudos mostram que, por vezes fala-se muito mais das telenovelas do que se assiste a elas, tornando a fala um fenômeno social mais importante do que o ato de assistir em si. Segundo Maia (2009)

Recorrendo a idéias e valores presentes no imaginário popular, a televisão apresenta figuras que logo são oficializadas em modelos de pronta identificação e visibilidade. (MAIA, 2009, p.03)

Estes estudos demonstram a pertinência de um aprofundamento acerca do fenômeno de massas da comunicação, especificamente o fenômeno televisivo. As informações e conclusões posteriores tornar-se-ão relevantes enquanto percepção das estruturas dos discursos de comunicação que influenciam as produções culturais.

¹⁴ Professores Autores: Karla Araújo e Franco Luciano Pereira Pimentel.

¹⁵ In Junqueira

Diante disso “O entretenimento torna-se hoje uma das principais funções exercidas pela TV. Novelas, tele-teatros, shows variados, filmes, desenhos animados, show de variedades, etc. A necessária fuga da realidade imediata da vida, do dia-a-dia, o sonho que alimenta e anima as esperanças, a provocação e o extravasamento de emoções”. A todas essas sensações, a TV tem estimulado, de um modo ou de outro os seus, cada dia mais fiéis, telespectadores. (CASTRO e outros, 2003, p 14-15) Diante de tudo não é difícil reconhecer a telenovela como um dos maiores empreendimentos arranjadores de identidades. Segundo Maia (2009)

Vivemos na modernidade líquida marcada pelo encurtamento das distâncias físicas, valorização do poder de consumo e presença acentuada da mídia nas relações sociais [...] Reunidos na sala, ou cada qual em seu quarto, somos bombardeados por representações contidas em mensagens de entretenimento ou mesmo publicitárias. (p.03)

No Brasil a telenovela surge praticamente junto com a televisão na década de cinquenta embora só venha a atrair a preferência do público no final dos anos 1960. De lá para cá vem registrando um dos maiores índices de audiências, portanto considerada um fenômeno de comunicação e de entretenimento, principalmente para os setores mais populares, fixando-se como um hábito e mania nacional, podendo sua relevância cultural ser comparada, muitas vezes, à do futebol e à do carnaval. (Silva, 2008 p. 23)

A influência da televisão no Brasil é visível nas ruas onde é possível identificar mulheres, por exemplo, desfilando com calças semelhantes às utilizadas no dia anterior por uma personagem de novela. Percebemos nas telenovelas uma estrutura formal determinante de sentidos e que cada vez mais ganha visibilidade como agente dinamizador de construções identitárias.

Diante de um personagem de novela, o indivíduo pode ou não se projetar, desencadeando convergência de desejos ou mesmo partilhando interesses, de forma que num processo de simpatia / empatia com a imagem apresentada poderá identificar-se, e até chegar ao ponto de anular-se, passando a reconhecer-se enquanto a própria figura da TV. Maia (2009 p. 03).

E é a partir da relação personagem de novela versus núcleos sociais, que pretendemos, nessa sequência, conduzir o estudante a compreender parte dos

processos que estruturam os discursos televisivos, na influência sobre as identidades e, por extensão, das manifestações culturais.

Referências

SILVA, Lourdes A. P. **Páginas da vida, a família brasileira sob a ótica da recepção da telenovela**. Dissertação de mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade Vale do Rio dos Sinos. 2008. Disponível em:

http://bdtd.unisinos.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=637

Acessado em 15. Jul. 2009

MAIA, A. S. C. **Telenovela Projeção, identidade e identificação na modernidade líquida**. E-Compós (Brasília), v. 9, p. 1-14, 2007. Disponível em:

http://www.compos.org.br/files/24ecompos09_AlineMaia.pdf

Acessado em 09 Nov. 2009

CASTRO, Cecília Barreira; CAMILO, Maria de Fátima; OLIVEIRA, Rosimeri Xavier de. *Gestão da Informação na Produção de Novela de TV*. VI, 126p. 29,7 cm (COPPE/UFRJ, Pós-graduação em Gestão do Conhecimento e Inteligência Empresarial. Rio de Janeiro 2003. Disponível em:

http://portal.crie.coppe.ufrj.br/portal/data/documents/storedDocuments/%7B93787CAE-E94C-45C7-992B-9403F6F40836%7D/%7BEC964BEB-6F67-4DAD-9E98-D7598566DC9A%7D/RJ6_Projeto03.pdf Acessado em 13 dez. 2009

DICAS INTRODUTORIAS

- Fotografe, filme e faça os registros sobre as atividades.
- Realize avaliações formais diversificando a abordagem.

AVALIAÇÃO:

A avaliação da aprendizagem será formativa, qualitativa, processual e contínua, procurando acompanhar o desenvolvimento do estudante e da turma, por meio de questionários, exposição, apresentação de trabalhos finais. Será participativa e subjetiva, no tocante ao desempenho, à assiduidade, ao comprometimento e capacidade auto-avaliativa.

Por fim, a tônica do processo avaliativo deve incidir sobre a necessidade de compreender se a atividade que foi ou está sendo desenvolvida, de fato corrobora com as expectativas elencadas para tal modalidade. Compreendendo que uma aprendizagem verdadeiramente significativa necessita que o estudante a adapte

como instrumento de reflexão do cotidiano. *O estudante aprendeu? O quê ele aprendeu? Como aprendeu? O que ele está fazendo com o que aprendeu?*

É de fundamental importância que todo o processo seja documentado por meio de fotografia ou filmagem, para que sirva tanto de material reflexivo a futuras práticas pedagógicas quanto de portfólio de atividades do professor.

AULA 01

CRIATIVIDADE EM CENA.

Foco: O objetivo dessa aula é saber o que os estudantes já conhecem sobre Novela e seus diversos modos de representação (Fotonovela, Radionovela e Telenovela).

Professor, nas cinco primeiras aulas serão desenvolvidos exercícios de improvisação para o teatro o qual propiciara aos estudantes uma maior liberdade pessoal e envolvimento necessário para atingir o eixo da seqüência didática projetos. Pois de acordo com Spolin 1963.

A estrutura de orientação dos exercícios é: Onde, Quem, O Que, no qual os estudantes colocam toda a espontaneidade para trabalhar ao criar cenas após cenas de material novo. Envolvidos com a estrutura e concentrados na solução de um problema diferente em cada exercício, eles abandonam gradualmente seus comportamentos mecânicos, emoções, e entram na realidade do palco, livre e naturalmente, especializados em técnicas improvisacionais e preparados para assumir quaisquer papéis em peças escritas.

Divida a sala em dois grupos e proponha o jogo de mímica no qual o tema é telenovela, no qual os grupos devem acertar o maior número de telenovelas possível, pode ser usado desenho.

Ao final do exercício discuta com os estudantes as telenovelas que surgiram, qual o conhecimento que eles tinham sobre a mesma.

Finalize a aula.

AULA 02**IMPROVISO EM CENA I**

Foco: Vivenciar as possibilidades corporais dos estudantes.

Professor reúna os estudantes em círculo proponha um aquecimento e o exercício “*Que horas são?*” (SPOLIN. 1963. p.96) Oriente-os a escrever individualmente num papel a hora do dia detalhando o que irão representar.

Exemplo 1: Um homem entra e fecha uma porta com cuidado exagerado. Ele se abaixa e tira os sapatos, colocando-os embaixo do braço. Sorrateiramente e vacilante, ele atravessa a sala. Ao ir ao encontro de uma poltrona acidentalmente, ele paralisa-se e escuta. Nada acontece. Abafando o soluço, ele caminha com passos leves até a porta, enfia a cabeça no outro quarto com cuidado e ouve com grande satisfação um ronco. Ele sai, ainda com soluço.

Exemplo 2: A menina entra sonolenta, abre a geladeira, e retira o que parece ser uma garrafa. Bocejando, retira uma panela de uma prateleira. Enche-a de água na pia. Então ela coloca a garrafa na panela e acende o fogão. Ao observa - lá, sua cabeça se inclina sonolenta. Ela pega garrafa e a agita. Bocejando, coloca-a de volta na panela e novamente inclina a cabeça, pesada de sono. Mais, ela pega a garrafa, agita-a, parece satisfeita, desliga o fogão e sai ainda sonolenta.

Finalizado o exercício discuta com os estudantes: Que horas eram? O estudante mostrou ou contou? É possível mostrar o tempo sem usar uma atividade? A hora do almoço é sempre meio dia? E o trabalhador noturno? É possível mostrar a hora do dia, sem usar nossos padrões de referência culturais (por exemplo, em nossa cultura, que funciona dentro do esquema 8:00 às 18:00, descobrimos maneiras de mostrar 5:00 às 17:00 ?)

AULA 03**IMPROVISO EM CENA II**

Foco: Experimentar ações corporais direcionadas.

Professor proponha um aquecimento e oriente os estudantes no desenvolvimento do exercício “ *Quem sou eu?* ”(Spolin. 1985. pg.118).O objetivo é criar um personagem mostrando, não contando. O foco é o envolvimento com a atividade imediata até que o “Quem” seja revelado.

Professor lembre que estamos trabalhando com as estruturas quem, onde o que, os exercícios vivenciados terão uma ou mais dessas estruturas. Organize os estudantes em círculo, um dos estudantes é voluntário para sair da sala, enquanto o grupo decide quem o estudante vai ser. Por exemplo: um sindicalista, cozinheiro, treinador de circo. E ideal que seja alguém que normalmente é cercado por muita atividade. Então se pede que o estudante que saiu volte e sente-se em cena enquanto os outros, um de cada vez, ou em pequenos grupos, estabelecem uma relação com o Quem e fiquem envolvidos com a atividade adequada, até que se torne conhecido.

Orientações para o estudante que saiu: Não procure adivinhar Quem é você! Deixe que apareça! Não assuma nada! Estabeleça relação com o que esta acontecendo! Estabeleça relação com os parceiros! Não faça perguntas! Quem você é será revelado! Outros jogadores, não dêem dicas! Mostre! Não conte!!

Finalizado o exercício e revelado o *Quem*, discuta: o estudante voluntário tentou adivinhar ou esperou que fosse comunicado através da relação quem era? Estudante voluntário concorda? Você apressou a descoberta? Os outros estudantes deram pistas de quem você era?

AULA 04

IMPROVISACAO III

Foco: Compreensão crítica das estruturas para improvisação: Quem, Onde e O Que.

Professor tendo desenvolvido as estruturas “*Quem*” e “*O Que*” nas aulas anteriores finalizaremos esse primeiro momento de estudo da improvisação com a estrutura “*Onde*”.

O objetivo do exercício *O jogo do Onde nº 2* (SPOLIN 1985. pg. 52) é mostrar as estudante como um lugar pode ser definido pelas pessoas que o ocupam e pelo que elas estão fazendo. O foco é mostrar o onde.

Professor proponha um aquecimento em seguida divida os estudantes em grupo. Um estudante vai ao centro da sala e mostra o *Onde* através da utilização física de objetos, ou seja, pegando um livro imaginário ou um papel ou qualquer outro objeto. O estudante que compreender o *Onde* assume um *Quem* e desenvolve um relacionamento (um papel, um personagem) com o *Onde* e com o outro estudante. Os outros se juntam a eles com personagens relacionados (*Quem*) dentro do *Onde* proposto e da ação (*O Que*).

Exemplo: um estudante mostra uma prateleira de livros. Um segundo estudante entra e coloca-se atrás de um balcão. Ele começa a carimbar fichas que tira de dentro dos livros. Um terceiro estudante entra e empurra um carrinho com livros até uma estante e começa a colocar livros nas prateleiras. Os outros estudantes entram dentro do *Onde*. (biblioteca).

Finalizado o jogo discuta com os estudantes o grau de dificuldade que tiveram, se o *Onde* foi compreendido e mantido.

AULA 05

TEATRO VISUAL

Foco: Introduzir a Fotonovela. Será necessária máquina fotográfica. Providencie com antecedência.

Reúna os estudantes em um círculo. Peça para que um deles inicie uma história sobre qualquer coisa que desejar. Enquanto um estudante estiver contando indique outro estudante que deve continuar a contar a partir do ponto em que o outro parou. Proceda dessa maneira até que a história tenha um final. Em seguida recapitule toda a narrativa fazendo uma espécie de síntese e divida-a em quadros ou cenas. Divida também a turma em grupos e distribua as cenas para que improvisem combinadamente sobre elas. Não importa que os grupos repitam os mesmos personagens de outro grupo. Muito pelo contrário é até interessante que isso aconteça para que haja um jogo de comparação acerca dos

diversos modos de representação que cada um dá à sua maneira de agir. Determine um tempo de cinco minutos para que se organizem e estejam preparados para o início das apresentações. Coordene as apresentações dos grupos conforme a seqüência das cenas

Enquanto estiverem improvisando oriente-os a montar as cenas sem fala, somente com o corpo, nesse momento professor você irá pedir que congelem para fotografar as cenas, ao final de todas as cenas improvisadas e fotografadas, peça que escrevam num papel as falas das cenas improvisadas.

Ao final, o exercício para casa será montar as fotos das cenas improvisadas com as falas, por meio de balões semelhantes ao exemplo abaixo.



Dica: professor propomos que você tire e revele as fotos das cenas improvisadas e distribua aos grupos específicos de estudantes.

AULA 06

Foco: Contextualização da Fotonovela.

Professor nessa aula os estudantes irão apresentar as montagens das fotonovelas com os textos nos balões. Terminada as apresentações monte a revista de fotonovela da turma.

Em seguida leia o texto da Fotonovela (anexo) divida os estudantes em grupos e discuta sobre o texto.

AULA 07

Foco: Introduzir e experienciar a radionovela.

Professor reúna os estudantes em círculo, divida os grupos que apresentaram as improvisações das fotonovelas, esclareçam que farão um novo exercício, mas utilizando a história da aula anterior. Oriente-os a refazer as cenas da história, mas dessa vez com as falas dos personagens, o foco será a fala.

Professor, propomos que desenvolva com os estudantes o exercício de *sussurrar-gritar*. (Spolin. 1963. pg. 177) pois possibilitara um maior amadurecimento das



cenas. Oriente-os a ensaiam as cenas três vezes. Na primeira vez sussurram, na segunda vez gritam e na terceira falam com voz normal. Pode-se fazer uma variação pedindo ao grupo para escolher um ambiente onde sussurrar, gritar e pronunciar normal possam ser integrados na mesma cena.

Terminado o exercício discuta com os estudantes a voz era mais clara antes ou depois de sussurrar e gritar? Em que esses três ensaios auxiliaram na cena?

Em seguida convide – os a assistir ao vídeo sobre radionovela (anexo)

AULA 08

Visita a um Estúdio de Rádio.

Foco: Ampliar os conhecimentos do estudante para compreensão crítica da importância do processo de uma radionovela.

Professor essa aula consiste em uma atividade de saída da escola para fins de pesquisa e contextualização de conhecimentos, fator que é tão importante para o estudante, quanto às atividades que se desenvolvem dentro dela. É o momento onde ele percebe que seu aprendizado tem significação com o mundo fora das paredes da sala.



Outra coisa muito importante que justifica essa escolha é observar quase todas as funções dos profissionais relacionados a radionovela. Explique os objetivos da visita, a importância do processo educativo no qual essa sequência didática representa. Explique detalhadamente o que você deseja que os estudantes vejam assim o diretor poderá disponibilizar um técnico como guia do passeio que conhece todo o processo e funções desempenhadas pelos profissionais da TV. Solicite o apoio da empresa combinando horário, tempo e transporte.

Diário de Bordo

1- Escreva suas impressões sobre a visita ao estúdio de Rádio.

Aula 09

O Mundo das Telenovelas

Foco: O objetivo dessa aula é apresentar a Telenovela. Serão necessários os equipamentos de TV, câmera de vídeo, DVD e cd player.

Professor providencie que a sala esteja vazia e sem cadeiras antes de iniciar a aula ou peça que os estudantes o ajudem a fazê-lo rapidamente. Conecte a câmera no modo reprodução na TV. Se tiver como gravar, o faça de modo que esse documento seja útil ao final de nossa SD. Caso não possa fazê-lo a presença da câmera é fundamental para estabelecer o território de que trata a nossa atividade. A atividade proposta se chama “sentindo o eu com o eu” e

consiste na ação de perceberem o próprio corpo buscando uma sintonia completa com todo o aparelho sensorial. Diga a eles que se deitem no chão com braços ao lado do corpo e procurem relaxar enquanto são filmados pela câmera. Coloque uma música suave, harmonizadora, disponha a câmera filmando e vá solicitado que reajam se movimentem conforme suas indicações. Peça para que, sem mexer, percebam roupa sobre o corpo, o corpo sobre a roupa; o sapato que aperta os pés, as roupas íntimas que apertam a cintura; o corpo no chão, o chão no corpo.

Em seguida os estudantes um de cada vez frente a câmera irão falar sobre seus projetos de vida, pessoais, trabalho.

Ao final entregue o questionário abaixo para que seja respondido em casa.

1. Perguntar as mães, as tias, as avós já assistiram Telenovelas? Quais?
2. Como eram feitas essas Telenovelas? Como eram acompanhadas pelo público?
3. Lembram quem eram os atores?
4. Qual a história desenvolvida na Telenovela?
5. Qual era a influência dessas Telenovelas no imaginário dos seus parentes?

Aula 10

História das Telenovelas no Brasil.

FOCO: Introduzir o conteúdo História dos 50 anos da Telenovela no Brasil, por meio de vídeo. Desse modo não se esqueça de providenciar TV com DVD.

Convide-os a assistir ao vídeo História dos 50 anos da Telenovela no Brasil. Ao final conduza o debate. *O que mais chamou a sua atenção? Existe alguma relação da realidade da sociedade com a ficção das telenovelas ?*

Entregue a eles o texto “Telenovela Brasileira\ História”, (anexo1) para que leiam em grupo na sala. Esse texto trás uma linha do tempo da história da Telenovela desde 1951 quando foi ao ar a primeira novela, ate meados de 2000.

Para próxima aula entregue a eles o texto “O sentido da Telenovela: As audiências e o texto ficcional” (Anexo2) que deve ser lido em casa, ser discutido na sala.

Diário de Bordo.

1. Tema discutido e ponto central da discussão;
2. O que aprendi na aula de hoje?
3. Quais as curiosidades que surgiram?

Aula 11

Foco: Pesquisar a influência da Telenovela na vida das pessoas.

A Importância da Telenovela na Sociedade.

Professor nessa aula discuta com os estudantes o texto da aula anterior. Em seguida dividida os estudantes em grupos e oriente fazer uma entrevista filmada dentro da escola com servidores, professores e estudantes.

1. *Qual personagem de telenovela você mais gosta ou se identifica?*
2. *Já se vestiu igual algum personagem de Telenovela que você admirava?*
3. *Qual telenovela você assistiu que mais te impressionou, por quê?*

O que essas cenas têm em comum com a vida de vocês? O que mais lhes chamou a atenção?

Finalizada a discussão entregue aos estudantes o texto “A influencia da novela na vida das pessoas” (Anexo).

Lembrete: Professor alerte os estudantes que essas filmagens serão analisadas na próxima aula.

Aula 12

Naturalidade frente a câmera.

Foco: Estudo e análise da naturalidade das pessoas frente às câmeras. Não se esqueça de providenciar TV com DVD.

Professor essa aula será de análise das filmagens feitas pelos estudantes. Assista as filmagens e questione: *Então Como foi realizar a pesquisa? Onde vocês pesquisaram? Como as pessoas se comportavam quando estavam sendo filmadas? As pessoas se comportavam de maneira natural? Como as pessoas se posicionaram perante os valores discutidos na telenovela?*

Professor para próxima aula entregue o texto: “*Sistema de Produção da novela*” para ser lido em casa.

Diário de Bordo

- 1-Quais questionamentos surgiram após a leitura do texto?
- 2- Quais os desafios em trabalhar com um Sistema como o da novela?

Aula 13

O Sistema de Produção da Telenovela.

Foco: Discutir o sistema de produção das telenovelas.

Professor discuta com os estudantes o texto lido em casa. Em seguida desenvolva o *exercício de televisão* (Spolin, 1963. pg.181)

Finalizada a discussão divida os estudantes em grupo (um diretor, um operador de câmera e atores).

O professor distribui o elenco e dá a cena a ser realizada. Deve haver um onde, a cena deve ser simples (talvez parte de uma cena maior) ela não deve durar mais de três ou quatro minutos.

O operador de câmera acompanha a cena com luz, entrando para dar close, saindo para fazer planos gerais.

Os atores fazem um ensaio rápido, sem câmera. O diretor faz algumas mudanças aqui e ali. O operador de câmera pode entrar e sair para aquecimento. Quando a câmera estiver ligada eles estão no ar.

Finalizado o exercício retome os estudantes a história desenvolvida na radionovela, oriente-os a fazerem um roteiro no qual escolheram um local na escola onde a cena será filmada na próxima aula, sugira que tragam o figurino de seus personagens.

As cenas da história serão filmadas pelo professor no local indicado pelo grupo.

Aula 14

Filmagem das Cenas.

Foco: Telenovela na Escola! Será necessária uma filmadora.
Providencie com antecedência.

Professor nessa aula os estudantes representaram as cenas enquanto você faz as filmagens. Cada representação não pode ser superior a 3 minutos.

Diário de Bordo

1-Como foi o processo de montagem para filmagem?

2-Que mudanças aconteceram no decorrer do desenvolvimento desta sequência?

3-Agora o que você compreende sobre Telenovela?

4-Há algo mais que sobre Telenovela que gostaria de ter desenvolvido?

Aula 15

Avaliação Final do Processo

Foco: Fazer uma sistematização e avaliação da sequência. Vamos precisar de TV e DVD.

Professor, chegamos ao final dessa sequência. É hora de avaliar o todo. Organize a turma, analise o registro audiovisual das apresentações realizadas na aula anterior e faça uma avaliação do processo. Desde o início com a fotonovela, radionovela e a telenovela que é o foco da sequência. Recolha os diários de bordo. Converse com eles sobre o que fizeram, ressaltando a importância de sabermos compreender criticamente uma Telenovela, ou seja, a importância de sermos bons telespectadores, observadores, participativos, conscientes e críticos na hora de falar com os outros sobre aquilo que vimos.

Estimule-os a analisar o que viram em seus próprios trabalhos apresentados. *Como perceberam as visões de mundo dos colegas? A cena possibilitou perceber os discursos sobre a questão da sociedade?*

Reforce a importância da influência das telenovelas na vida cotidiana e que a telenovela é um dos modos de nos levar a conhecer sobre o mundo e sobre as pessoas do mundo. *E agora, como vocês se sentem em relação a seus projetos?*

Professor finalizada a avaliação, fica sua disponibilidade planejar ou aprofundar mais aulas para essa sequência.

Referencias bibliográficas

MAIA, A. S. C. **Telenovela Projeção, identidade e identificação na modernidade líquida**. Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação. 2007 *in* http://www.compos.org.br/files/24ecompos09_AlineMaia.pdf

Spolin, Viola. **Improvisação para o teatro**. [tradução de Ingrid Dormien Koudela, Eduardo José de Almeida] São Paulo: Perspectiva. 1963.

Spolin, Viola. **O jogo teatral no livro do diretor**. [tradução de Ingrid Dormien Koudela, Eduardo Amos] São Paulo: Perspectiva. 1985.

Chacra, Sandra. **Natureza e Sentido da Improvisação Teatral**. São Paulo: Perspectiva. 2005. pg. 39 a 70.

Anexos

Imagens Aula 8 e 9

<http://historiadoradiojoseense.blogspot.com/2009/11/historia-da-tv-tupi.html>

Textos-Aula 1, 2, 3, 4,5.

3. OS FUNDAMENTOS DA IMPROVISACÃO TEATRAL

3.1. Por que Improvisação Teatral e não Teatro Improvisado?

Justifica-se pelo fato de que, no teatro improvisado, a palavra "improvisado" é uma qualidade de um determinado tipo de teatro. Como exemplo dos mais expressivos, citamos a *commedia dell'arte*, cujo teatro se realizava *all'improvviso*. Limitar a improvisação a um tipo de teatro, seria restringi-la a uma espécie ou gênero. Embora considerando esta abordagem, ela não é a principal. Partimos do princípio de que a improvisação é elemento constituinte da vida teatral e que não pode ser descartada ou inserida em função de modelos dramáticos. É do conhecimento de todos que o teatro nasce da improvisação, do ponto de vista de qualquer termo teatral nela contido. Porém, não se separa da improvisação como o recém-nascido se separa do corpo da mãe. Não há o corte do cordão umbilical. O teatro continua se alimentando e respirando através dela e com ela. Mesmo em seu grau mais elevado, complexo e independente, a improvisação continua sendo o seu sopro de vida. Assim sendo, optamos pela expressão binômica — improvisação teatral — por ser mais ampla e abrangente, onde o termo "teatral" passa a ser a qualidade da improvisação, podendo inserir-se, deste modo, tanto dentro de um teatro mais formal, quanto em atos teatrais mais espontâneos. Uma teoria do teatro cuja tônica é a função improvisacional, cujo problema é o "aqui - agora", não é obrigada a traçar a linha bifurcada entre forma e improviso.

Enfocamos o termo "teatral" como qualidade da improvisação, caracterizada por um simbolismo dramático que lhe imprime um caráter peculiar, diferenciando-a de outros tipos de improvisação, como, por exemplo, a musical. Um arranjo de sons e ritmos realizados por músicos no "momento" de qualquer execução pode obedecer a um mecanismo improvisacional (muito próximo ou

igual) ao do que fazem uso os atores em suas representações. Contudo, o processo de simbolização é outro. Evitando entrar em excursos sobre simbolismo teatral e simbolismo musical, apenas chamamos a atenção para o fato de a um e/ou outro pertencer à improvisação. É o arranjo de elementos musicais ou teatrais que a qualifica de musical ou teatral. Isto significa que é possível separá-la de um objeto x ao qual pertence e analisá-la dentro de um outro objeto, seja a, b etc. Por outro lado, são múltiplas as improvisações, não só na arte como em nossa "vida comum". Improvisa-se uma festa, um discurso, uma emergência qualquer. É o arranjo de última hora de bebidas, comida, música e convidados, que está em tela quando se diz que "a festa foi improvisada", isto é, que não foi prevista nem preparada; são as palavras proferidas pelo orador no "momento" do discurso, que são referidas quando se diz que "ele falou de improviso"; é a toalha umedecida em água fria envolvendo o corpo do paciente que faz diminuir a febre, enquanto o remédio ou o médico não chega, que é significada ao se dizer que "foi socorrido com os recursos de que se dispunha na hora". Isto nos mostra que é possível especular sobre o caráter da improvisação, tanto na vida do dia-a-dia, como na vida artística. Entretanto, o objetivo do desenvolvimento deste estudo é o de integrar o conceito de improvisação no de teatro em qualquer grau de formalização de seus elementos.

A expressão binômina — improvisação teatral — é na verdade a fusão destas duas palavras para um significado único. Seus fundamentos apóiam-se em dois pilares: o primeiro refere-se à espontaneidade e o segundo a representação dramática. A gênese disto está na própria natureza humana, sem a qual o teatro não poderia chegar à categoria de arte ou nem mesmo existir em suas formas mais simples e rudimentares. É o que veremos a seguir.

3.2. A Capacidade Espontânea e Criadora do Homem

Pode-se dizer que os homens como os animais são seres em que se manifesta aquilo que se chama espontaneidade. Iniciativas, movimentos, mudanças e variações são perfeitamente observáveis em seus comportamentos. Nem tudo precisa ser ensinado. Eles agem naturalmente. Seja para sobreviverem, seja pelo simples prazer e divertimento. Basta que observemos os

cachorros em suas alegres evoluções ou os bebês quando se movimentam e emitem sons, numa demonstração de alegria e prazer. Também espontaneamente demonstram medo ou tristeza. Diante de algum perigo, os homens, como os animais, fogem instintivamente. O cachorro demonstra sinal de tristeza quando encolhe o rabo ou de alegria quando o abana. Um bebê faz beicinho mostrando que vai chorar ou abre um sorriso de alegria quando vai rir. A mão da mãe que faz um carinho em seu filho ou o cachorro que lambe as pernas do seu dono ou abana o rabo com sua chegada podem ser considerados comportamentos espontâneos afetivos. As necessidades de sobrevivência, como o comer, ou as necessidades fisiológicas são comportamentos espontâneos instintivos. Só os seres sem vida não são espontâneos. O mundo biológico é o mundo da espontaneidade. O nascimento é um ato de espontaneidade. O nascituro vem ao mundo e depara com um ambiente estranho ao que estava acostumado na vida intra - uterina. Ele tem que se adaptar ao novo ambiente. Os animais também têm as suas formas de adaptação e sobrevivência. Tudo isso é feito na sua maior parte espontaneamente.

Entretanto, filósofos, psicólogos, neurologistas e antropólogos convergem para o ponto de vista de que existem diferenças básicas entre a vida animal e a vida humana. A relativa simplicidade da vida de gatos e cães não pode ser comparada com a complexidade da vida humana. Há necessidades no homem das quais carecem os animais. Susanne Langer afirma que:

a necessidade básica, que certamente só é óbvia no homem, é a *necessidade de simbolização*. A função criadora de símbolos é uma das atividades primárias do ser humano, da mesma forma que o comer, o olhar e o locomover-se. É o processo fundamental da mente e nunca se interrompe¹⁶.

Langer concebe, deste modo, a mente como órgão a serviço de necessidades primárias, mas de necessidades caracteristicamente humanas; em vez de pressupor que a mente humana procura fazer as mesmas coisas que a mente de um gato, pressupõe que a mente humana está tentando fazer outra coisa; e que o gato não age humanamente porque não precisa fazê-lo. Esta

¹⁶ Susanne K. Langor, *Filosofia em Nova Chave*, p. 51.

diferença nas necessidades fundamentais determina a diferença da função que situa o homem tão longe de todos os seus irmãos zoológicos¹⁷.

Deste modo, em nossa qualidade de seres humanos, somos os únicos seres livres capazes de criar símbolos. Eles promanam de uma atividade cerebral espontânea, desconhecida na esfera animal. Daí vemos a espontaneidade em dois níveis: a espontaneidade instintiva e a espontaneidade criativa. A primeira, mais rudimentar, ocorrendo em qualquer processo vital, está intimamente ligada aos sentidos; e, a segunda, ocorrendo em situações mais complexas, está intimamente ligada às formas simbólicas (reino da concepção e da expressão), porém depende da primeira para existir.

O homem, como o animal, possui uma espontaneidade instintiva, na medida em que o desenvolvimento físico dos órgãos dos sentidos e da estrutura nervosa da sinapse lhe permite a transmissão de mensagens sensoriais aos músculos e glândulas — aos órgãos do comer, do acasalamento, da fuga e da defesa — e, obviamente, funciona para atender os requisitos biológicos elementares: autoconservação, crescimento, procriação, preservação da espécie. Disto decorre um desenvolvimento paralelo de uma linguagem de signos e sinais. Até a mentalidade animal erige-se sobre uma semântica primitiva. O seu emprego é a primeira manifestação da mente e surge cedo na história biológica. A interpretação de signos é a base da inteligência animal; entretanto, a superioridade do homem se caracteriza pelo seu modo peculiar de usar signos. Ao contrário de todos os outros animais, ele emprega signos não apenas como sinais para indicar coisas, mas também para representá-las. Existe uma natureza transformacional da inteligência humana¹⁸.

Assim como o corpo humano se nutre de alimentos, a mente se nutre de símbolos. Estes, enquanto tais são fabricados dentro do próprio homem, mas sua matéria-prima são as "coisas" existentes numa realidade exterior ao sujeito. Do mesmo modo que os alimentos existem fora do homem e são transformados no organismo pelo processo de nutrição, também as "coisas" são transformadas na mente pelo processo de simbolização. Um dos resultados (e não o único) deste

¹⁷ Idem, *ibidem*, p. 49.

¹⁸ Susanne K. Langor, *Op. cif.*, pp. 40-1

processo é a fala. Marca da humanidade, tendemos a encará-la como o único ato expressivo de importância. Na verdade, nos alerta Langer:

a fala é o fruto natural de uma única espécie de processo simbólico. Existem transformações de experiência na mente humana que possuem termos manifestos assaz diferentes... O ritual, como a arte, é essencialmente a terminação ativa de uma transformação simbólica da experiência¹⁹.

Não nos deteremos aqui em discussões específicas sobre esta questão. Basta apenas chamar a atenção para o fato de que qualquer processo de simbolização é produto da mente, justificando-se assim a existência espontânea de formas de representação simbólica da arte.

Sob este ponto de vista, insere-se a espontaneidade criativa do homem, à qual se ligam as formas artísticas em geral e as dramáticas em particular. É o arranjo destas formas num grau mais elementar — garatujas dos desenhos das crianças, jogo simbólico infantil, ritual primitivo — ou, numa complexidade mais elevada — um quadro de Picasso ou uma representação teatral de Shakespeare — que caracteriza o ato criador. E preciso considerar, contudo, que em todo ser humano existe um "eu criador", que não deve ser confundido com o gênio individual, uma de suas muitas manifestações. Por outro lado, é óbvio que a criatividade não se restringe unicamente ao campo da estética. São numerosos os estudos sobre criatividade apontando o seu papel nas ciências, indústria, educação, vida familiar ou mesmo no lazer e no nosso dia-a-dia. Há um reconhecimento comum, por parte dos estudiosos, das potencialidades criadoras de todos os indivíduos.

Segundo Piaget, o homem é possuidor de uma espontaneidade estética e de uma capacidade de criação, das quais as crianças pequenas já manifestam a presença, observável em seus desenhos, modelagens, representações teatrais (que procedem insensivelmente do "jogo simbólico"), canto etc. Para ele, as funções intelectuais ou sociais mostram um progresso mais ou menos contínuo, enquanto que, no domínio da expressão artística, ao contrário, se tem a impressão freqüente de um retardamento. Responsabiliza a intervenção do adulto, os componentes do meio familiar e escolar, a falta de uma educação

¹⁹ Susanne K. Langer, Op. cit., p. 55.

artística apropriada, como fatores contribuintes, em geral, para frear ou contrariar as manifestações da criação estética, que surgem cedo na infância²⁰.

Moreno, o inventor do Psicodrama, reflete algo semelhante, porém não exclusivamente relacionado ao campo da estética, mas ao da criatividade em geral, quando aponta para o fato de que, embora a espontaneidade seja a característica primordial do ato criador, é uma entidade psicológica pouco desenvolvida:

O sentido de espontaneidade, enquanto função cerebral mostra um desenvolvimento mais rudimentar do que qualquer outra importante função fundamental do sistema nervoso central... Parece não haver nada para que os seres humanos estejam pior preparados e o cérebro humano pior equipado do que para a surpresa²¹.

Responsabiliza a "civilização de conservas" (o valor e o culto ao "produto" — às "obras acabadas") pelo fato de ser a espontaneidade menos utilizada e treinada do que, por exemplo, a inteligência e a memória²². Assim como Piaget pensa que é possível desenvolver as potencialidades estéticas do homem, Moreno também defende a tese de que é possível educar a espontaneidade, pois esta é um grau embrionário do desenvolvimento, mas sua potencialidade de educação é ilimitada²³.

A improvisação teatral é fundada na espontaneidade, como fenômeno psicológico e estético. E o fator que faz parecerem novos, frescos e flexíveis todos os fenômenos psíquicos e teatrais, dentro de um universo em que tem lugar a mudança e a novidade. É exatamente esse aspecto que confere à improvisação o seu caráter de "momentaneidade" — do *hic et nunc* — no qual se assentará todo e qualquer ato teatral.

²⁰ Jean Piaget, "A Educação Artística e a Psicologia da Criança", Revista Pedagógica, p. 137.

²¹ J. L. Moreno, Psicodrama, p. 97.

²² O teatro foi para ele o local de investigação da espontaneidade no plano experimental.

²³ No estado atual das pesquisas biogenéticas e sociais, Moreno supõe que, no âmbito da expressão individual, existe uma área independente "entre" a hereditariedade e o meio ambiente, influenciada, mas não determinada pela hereditariedade e as forças sociais, O fator "espontaneidade" teria a sua localização topográfica nessa área. "É uma área de relativa liberdade e independência das determinantes biológicas e sociais, uma área em que são formados novos atos combinatórios e permutações, escolhas e decisões, e da qual surge a inventiva e a criatividade humana. De acordo com essa hipótese, a maioria das características físicas e mentais é determinada geneticamente, mas são possíveis combinações entre elas e as forças sociais, cujo aparecimento é atribuído ao fator 'espontaneidade'. Gêmeos idênticos, criados num meio idealmente supervisionado, expostos às mesmas situações, na mesma seqüência, 'dileririam', apesar de tudo, de tempos em tempos, em certas combinações. Esses desvios do efeito combinado da hereditariedade e das forças sociais seriam atribuíveis, assim, ao fator 'espontaneidade puro.'" (I. L. Moreno, Op. cit., p. 101).

A principal categoria de uma filosofia do ato criador é o "momento" — momento de ser, viver e criar. À maioria dos filósofos pareceu nada mais ser do que uma fugaz transição entre passado e futuro, sem substância real, intangível e instável. Formulado como uma partícula de tempo e espaço ou como uma abstração matemática, tinha sido, até agora, pragmaticamente inútil e teoricamente estéril no plano da criatividade. Freud procurou encontrar determinantes para toda e qualquer experiência, levando a uma perseguição interminável de causas conscientes ou inconscientes. Estas, porém, retiram ao momento presente, no qual a experiência tem lugar, toda a realidade como fator contribuinte e tanto mais quanto mais longa se fizer a cadeia de determinantes. O determinismo psíquico de Freud é incompatível com uma categoria do momento. Não deixa lugar algum para o fator "espontaneidade" e faz com que o "aqui-agora" seja irreal e estéril, estando totalmente determinado por uma cadeia ilimitada de passados. Bergson aproximou-se mais do problema do que qualquer dos filósofos modernos. Foi suficientemente sensível à dinâmica da criatividade para postular que o tempo é, em si mesmo, uma incessante mudança, algo totalmente criador. Basta mergulhar na experiência imediata para participar na corrente da criatividade, sendo um instante tão criador como o outro. Deste modo, situou-se no outro extremo. Mas, para Moreno, a negação do determinismo é tão estéril quanto a sua aceitação total, e ambas levam ao fato de que a categoria do momento não possa desenvolver significações próprias. Deixa lugar para um "determinismo operacional, funcional". Pode haver, no desenvolvimento de uma pessoa, momentos originais e verdadeiramente criadores, sem qualquer temor de que não exista atrás dela um passado de onde promane. Não é necessário e, na verdade, é indesejável conferir a todos os momentos no desenvolvimento de uma pessoa o crédito de espontaneidade²⁴.

Do ponto de vista da criação artística, a falta de um conceito adequado para o "momento" prejudicou a elaboração de uma teoria da espontaneidade e da criatividade. Seria preciso, para o psicodramatista, encontrar algum fenômeno que, num plano diferente do apresentado pelo próprio "momento", fosse tangível e capaz de uma clara definição, mas em que o "momento" estivesse integralmente relacionado. Moreno encontrou na "conserva cultural" um conceito à cuja luz o

²⁴ J. L. Moreno, Op. cit., pp. 153-8.

significado dinâmico do "momento" pode ser refletido e avaliado, convertendo-se, pois, num quadro de referência. Entenda-se a "conserva cultural" como sendo o produto acabado (seja uma forma de religião, uma invenção tecnológica ou uma obra de arte) que como tal adquiriu uma qualidade quase sagrada. Este é o resultado de uma escala de valores geralmente aceita. Os processos levados a seu termo, os atos formalizados e as obras perfeitas parecem ter satisfeito mais a nossa escala de valores do que os processos e coisas que permaneceram inacabados ou em estado imperfeito.

A descoberta do "momento" e sua relação com a técnica do ato criador efetuou-se em nosso tempo como um passo muito tardio na civilização humana, nos explica Moreno. O homem primitivo viveu e criou no "momento", mas, logo que os momentos de criação passavam, ele se mostrava muito mais fascinado pelo "conteúdo" dos atos criadores pretéritos, sua cuidadosa conservação e avaliação do seu valor, do que pela manutenção e continuidade dos processos da própria criação. Pareceu-lhe ser um estágio mais elevado de cultura desprezar o "momento", sua incerteza e desamparo, e empenhar-se em obter conteúdos, proceder à sua seleção e idolatrá-los, lançando assim os alicerces de um novo tipo de civilização, a civilização de conserva. Por outro lado, deve ter sido difícil para as mentalidades primitivas desenvolver a idéia do "momento", antes de existirem ou quando ainda estavam pouco evoluídas as "conservas culturais". Era mais útil e valioso promovê-las do que confiar nas imposições momentâneas, no caso de emergências individuais ou sociais. As "conservas culturais" serviram para dois fins: eram prestimosas em situações ameaçadoras e asseguravam a continuidade de uma herança cultural. Mas, quanto mais se desenvolviam, menos as pessoas sentiam a necessidade de inspiração momentânea. Assim, os componentes espontâneos das próprias "conservas" enfraqueceram-se. Tal situação exigiu, como que em seu auxílio, o diametralmente oposto à "conserva cultural": a categoria do momento. Esse evento só podia ter ocorrido em nossa época, quando os "enlatados culturais" alcançaram tal ponto de desenvolvimento e distribuição magistral em massa que se converteram num desafio e numa ameaça contra a sensibilidade dos fatores criadores do homem²⁵.

²⁵ J. L. Moreno, Op. cit., pp. 159-60.

É evidente que um processo criador espontâneo é a matriz e a fase inicial de qualquer conserva cultural. Porém, Moreno sustenta a tese de que o fluxo da matriz criadora espontânea para a "conserva cultural" é apenas uma das vias abertas à criatividade. Talvez seja desejável uma das vias que levará a matriz espontânea criadora à vida cotidiana. O destino da matriz não precisa ser o de terminar sempre em algum produto acabado. O autor do Psicodrama precisou, de certo modo, combater os "enlatados culturais" para reinstalar no homem a fé no seu poder criativo:

O nosso mundo necessita de uma glorificação do ato criador, é preciso elaborar uma filosofia do criador como um corretivo antimecânico de nossa época²⁶.

A forma final de uma obra de arte é precedida por vários projetos e alguns podem ter tanta validade quanto o que foi finalmente escolhido. O projeto não é um fragmento; a obra está toda contida nele. A diferença entre a obra de arte concluída e um projeto anterior não está na essência da coisa. Ocorreu um processo de comparação; o resultado depende do "valor" que o artista atribui a certas fases da obra que vão adquirindo forma em seu íntimo. Essa avaliação é assunto seu. Ele poderia igualmente deter-se em qualquer fase da produção. Mas continua "corrigindo" até que a obra esteja concluída. E de seu código aproximar sua obra o mais possível de algum ideal de perfeição por ele estabelecido. As primeiras formas de uma dada obra não são normalmente conhecidas do mundo. Se fossem, seria muito duvidoso que o veredicto estético comum não diferisse da decisão do artista. Há leitores que dão mais valor ao primeiro Fausto de Goethe do que ao Fausto da forma final, a grande obra construída com tanto labor.

Uma das importantes contribuições da pesquisa da espontaneidade e da criatividade foi o de ter considerado que o processo de geração de uma obra, como, por exemplo, a Nona Sinfonia de Beethoven, se reveste da mesma importância, senão maior, que o "nascimento" da obra, isto é, o momento em que ela surge como um todo constituído. Moreno diz que a fase inicial de um processo de vida — o nível da concepção — tem sido grandemente negligenciado, em comparação com as fases mais avançadas e com a fase terminal. Os métodos para o estudo direto do embrião em seu meio intra-uterino estão se aproximando

²⁶ J. L. Moreno, OP. cif., P. 80.

da órbita da execução técnica. Filmes da vida embrionária, durante os nove meses de gravidez, são necessários para se obter uma visão das respostas do embrião, de estágio após estágio. A preocupação pelo processo criativo — gestação de uma obra — nos abre caminho para a compreensão da improvisação, que pode ser entendida como a fecundação de um estado de espontaneidade (entidade psicológica) e o arranjo dos elementos artísticos utilizados na obra (estética), resultando num "produto acabado". Deste modo, a "conserva cultural" (o produto) é uma mistura bem-sucedida de material espontâneo e criador, moldado numa forma permanente. De acordo com Moreno, devido a sua forma permanente, é um ponto de convergência a que podemos regressar a bel-prazer e sobre o qual pode ser assente a tradição cultural. Entretanto, o caso do teatro é mais complexo. Ele pode ser considerado uma "conserva cultural", na medida em que produz obras tidas como acabadas que se convertem numa parte integrante da cultura humana. Contudo, dada a natureza essencialmente "momentânea" do teatro em ato (espetáculo), ele sempre abriga na sua realização o fator "espontaneidade". E, mesmo que ocorra num grau mínimo.

Muito mais poder-se-ia dizer sobre o complexo espontaneidade-criatividade. É um assunto que não se esgota no estreito âmbito de um capítulo. Porém, este trabalho tem seus limites e seus horizontes. As idéias aqui expostas foram com a intenção de mostrar, de um modo geral, quais os fundamentos da improvisação teatral, ou seja, a capacidade espontânea, simbólica e criativa do homem. A partir deste excursão panorâmico, é possível abordar mais claramente uma das especificações mais significativas destas capacidades: a representação dramática.

3.3. A Capacidade de Representação Dramática do Homem

Há um impulso que é inerentemente parte da personalidade e do comportamento do homem: é o impulso de dramatização. Pode-se observá-lo tanto no nível ficcional, isto é, do "faz-de-conta", como no próprio processo do viver. No primeiro caso, aponta-se para as representações dos homens primitivos (ritual) ou para as brincadeiras dramáticas das crianças ("jogo simbólico") como

atividades espontâneas, por brotarem de uma necessidade humana primária — isto é, surgem sem intenção, sem adaptação a um propósito consciente. São atos resultantes de transformações simbólicas que o cérebro produz naturalmente. Essa capacidade espontânea de representação dramática do homem mais tarde evoluirá para o teatro. No segundo caso, considere-se a dualidade da natureza humana, a capacidade do homem de efetuar transfigurações através do desempenho de "papéis", o sentido de simulação e dissimulação e o complexo que é a relação percebida "eu-e-o-outro-no-aqui-agora", e encontraremos na própria vida um fenômeno, senão idêntico, pelo menos muito próximo ao fenômeno teatral.

Uma das características fundamentais do impulso dramático é a imitação. O homem primitivo, assim como a criança, são imitadores do mundo que os cerca. Imitar tem para eles um sentido mágico, permitindo a entrada tanto no mundo do real como do fantástico ou imaginário. Ao copiar movimentos ou gestos, ao repetir sons e ao empregar disfarces humanos, animais ou até mesmo vegetais, o homem primitivo estava colocando-se instintivamente em contato com o meio-ambiente. De início, seus meios de expressão são simples e gradualmente os ritos assumem maior complexidade, ritmos de dança, símbolos mais sutis e representações mais dinâmicas. A criança também entra em adaptação ao mundo que a cerca, através de um processo imitativo. De início, a imitação ocorre no nível sensório-motor e trata-se de uma acomodação aos modelos exteriores. A partir de dois anos de idade aproximadamente, aparece o "jogo simbólico" como decorrência do desenvolvimento da inteligência e se caracteriza como assimilação do real ao eu, isto é, transforma o real por assimilação mais ou menos pura às necessidades do eu. E nesse nível ficcional, do "faz-de-conta", que a criança encontrará um equilíbrio afetivo e intelectual, na medida em que está em processo de adaptação ao mundo adulto. A imitação mais simples de início passa para uma mais complexa, através do jogo simbólico ou do ritual primitivo, onde a reprodução da coisa imitada terá o caráter e o prazer do processo sim-Mágico. Imitar já não é mais um simples ato mecânico ou condicionado. Trata-se agora de criar, reproduzir, inventar. É o modo que a criança, tal como o homem, na evolução da sua marcha histórica, encontra para pensar e viver.

A imitação pode ser entendida como prefiguração da representação dramática. Pois, a simples e pura imitação, sem que ocorresse na mente o processo de transformação simbólica da reprodução experimentada, correria o risco de restringir-se a uma imitação de caráter puramente animal ou, então, seríamos uma massa de reflexos motores com poucas qualidades humanas. É um estágio de desenvolvimento mental que permite que a imitação avance de um nível mais elementar para um mais complexo, onde a conduta humana será preenchida de "significados", tanto no seu aspecto lógico ("isto quer dizer"), quanto no seu aspecto psicológico ("eu quero dizer").

O impulso dramático não aparece isoladamente no homem. A primeira infância se caracteriza por um estágio de desenvolvimento mental em que vários impulsos e interesses eventualmente coincidem: o instinto de lalação, o impulso imitativo, um interesse natural em sons distintivos e *uma grande sensibilidade para a expressividade de qualquer tipo*²⁷. A evolução desses impulsos engendra diferentes formas de manifestações artísticas, onde o teatro terá um lugar específico. A propensão natural do homem para a mimese, vinculada à sua necessidade de simbolização, abre caminho para que o instinto de lalação desemboque no simbolismo verbal, e o movimento espontâneo do corpo no simbolismo gestual. Deparamos, deste modo, com dois elementos fundamentais do teatro: palavra e gesto. O primeiro se constituirá mais tarde como "texto" (peça teatral) e, o segundo, como "atuação" (desempenho do ator)²⁸.

É graças ao processo simbólico que o homem pode representar dramaticamente. Mas tal aspecto não fica circunscrito à infância ou ao âmbito do teatro "arte". Pela vida afora, a tendência dramática se reitera. Podemos "fazer-de conta" fisicamente quando somos pequenos ou fazê-lo internamente quando somos adultos. E do cotidiano a propensão do homem para "criar" situações e faz parte corriqueira de suas atitudes, tantas são as vezes em que o homem se toma um ator — um ator espontâneo, inconsciente, ao acaso. O homem possui uma dualidade entre o seu "eu" interno e as "máscaras" que assume durante o decorrer de cada dia. Atuar é o método pelo qual convivemos com nosso meio.

²⁷ Susanne K. Langer, Op. cit., p. 129.

²⁸ No Cap. 4 teremos a oportunidade para uma análise mais específica sobre "texto" e "atuação", numa perspectiva improvisacional e não somente inseridos dentro do chamado "teatro tradicional".

Não se trata de uma atuação "artística", mas de uma atuação de vida. Tal aspecto mereceu de Evreinov a justa análise que se segue:

O homem possui um instinto com relação ao qual, a despeito de sua inesgotável vitalidade, nem os historiadores, nem os psicólogos, nem os que se ocupam da estética disseram jamais, até aqui, a menor palavra. Refiro-me ao instinto de transfiguração, ao instinto de opor às imagens recebidas de fora as imagens arbitrárias criadas no íntimo, ao instinto de transformar as aparências ofertadas pela natureza em alguma outra coisa..., numa palavra, ao instinto cuja essência se revela no que eu chamo a teatralidade. O instinto de teatralização pode achar sua melhor definição no desejo de ser "diferente", de realizar algo "diferente", de criar um "ambiente" que se "opõe" à atmosfera de cada dia. Eis aí um dos principais motivos de nossa existência e do que chamamos progresso, mudança, evolução, desenvolvimento em todos os domínios da vida. Nascemos todos com este sentimento na alma, somos todos seres essencialmente teatrais²⁹

Entretanto, as idéias que expressam o sentido de que "vida é teatro" não devem ser levadas longe demais. Se assim fosse, não precisaríamos ir ao teatro, bastaria a própria vida. Há diferenças primordiais, de ordem estética, entre ato vivente e ato artístico, entre realidade e ficção, entre criatura e criador. O "teatro do palco" fundamenta-se no "teatro da vida", porém não é um mero prolongamento da vida, mas significa uma compreensão qualitativamente diferente da realidade. E por isso que se pode pensar em três níveis de experiência dramática: o subjetivo, o expressivo e o teatral. O ato espontâneo da representação egocêntrica da criança, a serviço das necessidades do seu "eu", ilustra o primeiro nível, assim como os sonhos e os devaneios. A reação espontânea a uma situação real e presente, indicando o estado físico e mental em que nos encontramos, significa auto-expressão, ou seja, dar vazão ao que vai na subjetividade do indivíduo; é preenchida por atos emocionais de diferente natureza e sujeitos a variação espontânea, como, por exemplo, a ira. Porém, se essa expressão é repetida pelo puro jogo e desejo de expressão, nesse sentido ela se torna teatral, pois, a "arte é a criação de formas simbólicas do sentimento humano" e é o conhecimento simbólico que extrapola o campo da existência real. É o controle da espontaneidade e a consciência e o uso de um simbolismo

²⁹ Pensamento do teatrólogo russo N. N. Evreinov, citado por Hermilo Borba Filho, no seu livro História do Espetáculo, pp. 11-2.

específico e adequado, em função do qual se diz que a representação dramática é teatral no sentido estético.

O procedimento da representação dramática está intimamente vinculado ao processo social. Sabe-se que uma criança entregue a si mesma não vai além de suas possibilidades biológicas, e o seu desenvolvimento depende estritamente da sociabilização. Ao nascer, o recém-nascido não distingue entre o "eu" e o "tu"; não tem consciência da diferença entre as coisas que lhe estão ligadas e as que estão separadas dele. Quando o bebê experimenta o seio materno ou a mamadeira durante o ato de alimentação, este se constitui como que em "um só ato" e, assim permanece, mesmo quando o seio ou a mamadeira são afastados, "depois" do ato nutritivo. Através de numerosas fases de desenvolvimento que se sobrepõem e, com freqüência operam conjuntamente, a criança vai adquirindo uma base psicológica para todos os processos de desempenhos de papéis e para fenômenos tais como a imitação, a identificação, a projeção e a transferência. Segundo Moreno, a primeira fase consiste em a outra pessoa ser uma parte da criança, isto é, na completa espontânea identidade; a segunda fase consiste em a criança concentrar sua atenção em outrem e estranhar a parte dela; a terceira fase consiste em separar a outra parte da continuidade da experiência e em deixar de fora todas as demais partes incluindo ela mesma; a quarta fase consiste em a criança situar-se ativamente na outra parte e representar o papel desta. A quinta fase consiste em a criança representar o papel da outra parte, a respeito de uma outra pessoa, a qual, por sua vez, representa o seu papel. Com esta fase, completa-se o ato de inversão de identidade. Por certo, os dois atos finais de inversão não ocorrem nos primeiros meses de vida da criança. Mas, algum dia, ela inverterá o quadro, assumindo o papel de quem lhe dá o alimento, a põe a dormir, a carrega no colo e a leva a passear³⁰.

Deste modo, observa-se que desempenhar o papel do "outro" não se apresenta de súbito e em forma acabada à criança. Com o seu desenvolvimento, dentro do psicogrupo, ela personificará papéis pela vida afora; e quanto maior o número de papéis no repertório de comportamento de uma pessoa, melhor será o seu ajustamento social. O desempenho de um papel é em essência dramático. Observe-se o movimento corporal, o desempenho de gestualização motora e

³⁰ J. L. Moreno, Op. cit., p. 112,

verbal, postura e modo de andar, estilos de fala ou pronúncia, o uso de certos tipos de vestimentas ou costumes, o uso de objetos materiais, o uso de emblemas ou ornamentações e assim por diante; ou, observe-se a conduta humana no processo de sua interação entre o eu e o papel, o eu e o outro, e encontrar-se-á no "papel" aquilo que se encontra na "personagem" em cena através do ator. A "máscara e a face" não nasce na vida do palco, ela já existe na vida dos homens. A natureza dramática nasce dentro do homem com outro homem.

4. A NATUREZA E OS ELEMENTOS DA IMPROVISAÇÃO TEATRAL

4.1. O Texto

Não se pode falar em teatro, enquanto fenômeno artístico, se não houver alguém em cena que faça alguma coisa e alguém que a assista. Entre um e outro, algo os deve unir. Esse algo é aquilo que se pode chamar "texto teatral". Em nossa vida comum, o simples e puro confronto de duas presenças físicas, isto é, o "eu-com-outro" já prefigura, por si só, algum elemento desse tipo de texto, na medida em que eu faço uma leitura do outro (e este de mim), não somente através de suas palavras, mas também por meio de seus gestos, movimentos, entonações vocais, olhar, roupa que veste etc., que se constituem num conjunto de objetivação de toda ordem com maior ou menor codificação sígnica.

Entretanto, só este aspecto não é suficiente para caracterizar um texto teatral, e muito menos um texto. Isto se explica pelo fato de que o sistema de relações humanas, a que estamos habituados no dia-a-dia, é o mesmo sistema de relações humanas que acontece no teatro, porém, diferenciando-se entre si (como já pudemos observar em outras partes deste trabalho) por um processo específico de simbolização artística que ocorre no mundo dramático. Se, por exemplo, uma criança chora na rua, ela pode significar-nos muitas situações e desencadear várias e contrastadas reações emocionais, até mesmo a indiferença. Mas, se uma criança chora em cena, numa determinada situação, e perante um público, deixa de ser um signo da realidade fluida para ser um signo dentro de um contexto teatral, isto é, dentro de um contexto ficcional e artístico. E por isso que se pode dizer, em conformidade com o Professor J. Guinsburg, que todo

elemento, gesto, palavra ou emoção colocados dentro da moldura teatral, adquire imediatamente um caráter simbólico sob a forma de "representação", entendido o prefixo "re" como um processo artístico e dramático e não como uma duplicação efetiva da realidade. Assim, nos orienta o professor, uma cadeira qualquer, no palco, será "a" cadeira daquela peça ou cena determinada, revestindo-se o móvel real de seu "papel" no universo fictício em exposição. Do mesmo modo,

na proporção em que o gesto está ligado ao corpo do ator e é, ao lado da palavra, uma das principais vias pelas quais se concretiza a metamorfose deste em personagem e, por seu intermédio, de tudo o que está no palco, em atualidade dramática e gestus teatral, pode-se afirmar que é uma das grandes fontes geradores de signos no teatro³¹

Deste modo, o texto teatral pode ser entendido como o conjunto de sinais, signos e símbolos — verbais e não--verbais — existentes durante um espetáculo. Este é um aspecto de sua compreensão; o outro, é entendê-lo como a peça escrita para teatro.

Em suas origens, o teatro não era uma representação voluntariamente literária do destino humano; era uma coisa muito distinta da literatura destinada ao palco — era um jogo sagrado ou um ritual lúdico. Foi só numa fase posterior que ele se transformaria num exercício conscientemente literário.

O texto dramático possui um significado bastante peculiar, se comparado com outros tipos de textos, como, por exemplo, os romances ou as novelas. O seu ponto em comum com tais gêneros é a base literária, entretanto, não é "pura" ³² literatura — isto porque seu destino não é o de se encontrar meramente com o leitor, mas sim, com o espectador. Este aspecto pode ser ilustrado pelo fato de que grandes dramaturgos, como os trágicos gregos, Shakespeare, Molière, Gogol, Tchekhov, Brecht — para citar alguns dentre os que fizeram teatro ou se interessaram pelos problemas de sua realização — objetivaram seus trabalhos através de formulações literárias visando o palco. Ao escreverem, o processo de suas criações artísticas não se atinha exclusivamente à elaboração de palavras, diálogos, situações, personagens, enredo, conflitos e de determinadas estruturas

16. Jacó Guinsburg, "O Teatro no Gesto", Polímica, p. 49.

17. Segundo Ingarden, a peça de teatro não é uma obra "puramente" literária, mas é, no entanto um "caso limite" seu. Pode ser incluída nas obras literárias embora não nas "puramente" literárias. (Roman Ingarden, A Obra de Arte Literária, p. 353).

(tantos atos, tantas cenas, final trágico, final cômico etc.), com a finalidade de se tomarem composições dramáticas para serem lidas, mas, ao contrário, para serem representadas. Isto nos leva a supor que mesmo no seu isolamento de dramaturgo — no seu papel de "escritor" - este vislumbre de algum modo o mundo vivo do teatro, isto é, as suas personagens em ação na vida do palco e não somente na vida da escritura "puramente" literária. E claro que a especificidade de uma obra dramática, em comparação aos outros gêneros literários, não se limita tão-somente às diferenças de objetivos para atingir o leitor ou o espectador. Estudos comparativos, mostrando paralelos, semelhanças e diferenças entre a obra para teatro e outras obras literárias, têm sido objeto de pesquisas, tanto de teóricos da literatura, como do próprio teatro. Contudo, voltando a trilha principal de nosso tema, importa saber apenas que o texto dramático de base literária, sob esse ponto de vista, é o que se pode chamar "peça de teatro", entendida como uma composição dramática feita para ser encenada, do mesmo modo que a composição musical (peça ou partitura) é feita para ser executada de algum modo.

Do ponto de vista da escritura literária, uma peça é um produto acabado nas mãos de seu dramaturgo. Todavia, ao ser lida, ela é recriada de diferentes maneiras na imaginação do leitor, que neste sentido toma-se um espectador ou encenador passivo, na medida em que o texto é interpretado na subjetividade de cada um. Ao ser montada, o ator representará a peça de um modo original (com a ajuda ou não de um diretor), fazendo com que ela seja expressa de modos diversos, de acordo com os atores de uma determinada época ou de diferentes elencos de uma mesma época. O terminal de qualquer processo teatral é o público, que assiste a uma "outra" peça, na medida em que também as platéias variam de época para época, bem como, numa mesma temporada, de sessões após sessões. Pode-se notar então que um mesmo texto pode ser imaginado ou recriado de diferentes modos. Mas a peça enquanto produto literário permanece no domínio de um território fechado e individual. Somente quando ela passa a funcionar dentro da maquinaria complexa da vida teatral, isto é, quando passa a ser representada em ato pelos atores e assistida pelos espectadores, é que encontrará o sentido de sua existência.

Na passagem do papel para a cena, os signos lingüísticos, ou seja, as palavras que constituem os diálogos das personagens sofrerão alterações de significação na voz de seus intérpretes e, por outro lado, tenderão a diluir-se, em certa medida, dentro da dinâmica do espetáculo, misturando-se aos outros signos — os não-verbais — constituindo-se num conjunto que denominamos "texto teatral". Quando este se estabelece num grau máximo de formalização cênica, o fenômeno artístico fará dele uma obra sempre "nova", configurando-se aí um certo caráter improvisacional, como já pudemos averiguar anteriormente. Vejamos o que acontece quando entramos em domínios teatrais mais informais.

Duas correntes caracterizam a realização do teatro em ato. A primeira, tradicionalmente reconhecida, decorre de uma peça concebida no silêncio de um gabinete, forjada na imaginação de um autor, com o propósito de vir a tornar-se um espetáculo. Convocar-se-á, a posteriori, todos os demais elementos da montagem; a escolha destes e todo o processo artístico estarão em função do texto escrito. Assim sendo, a peça é o ponto de partida, mesmo quando ela é "adaptada", sofrendo diferentes modificações, chegando às vezes a se tornar verdadeiro pretexto diante de determinadas concepções cênicas. Mas, de qualquer modo, ela é dada como um primeiro referencial nas mãos dos artistas responsáveis pelo espetáculo. Uma outra corrente nega a peça escrita e parte para a atividade teatral através de um processo artístico de gestação quase simultânea, senão mesmo simultânea, de todos os possíveis elementos dramáticos³³. A negação da peça escrita tem sido freqüentemente a base para aplicação de uma definição de improvisação, assim como a peça de base literária, uma precondição, um dado prévio para qualquer realização de um "teatro" em cena. Entretanto, entre esses dois pólos — a peça ou a sua negação — existem graus de formalização (ou informatização) do texto, dando maior ou menor abertura para a improvisação.

Mas sempre haverá algum texto, onde quer que haja alguma representação.

18. Quando esses elementos nascem longe dos olhos do público, por meio de improvisos, para depois serem organizados e elaborados, visando à criação de uma "peça teatral", como, por exemplo, as "criações coletivas" — estas, ao serem levadas em apresentações públicas, perdem a sua força improvisacional, na medida em que, agora, se constituem como textos formalizados.

Isto porque, independentemente de como foi elaborado e de seu valor específico no conjunto, a disposição das partes no roteiro a ser seguido, a fixação de traços e esboços ou figuras de personagens e a ordenação dos elementos verbais, dialógicos e ambientais, sempre levará a um gênero de estrutura e discurso cênico que terá esquematicamente, ou plenamente, o caráter de "peça", texto, ou coisa equivalente, no contexto do espetáculo, colocando-se como seu antecedente, ainda que seja o último elemento a ser definido no processo de produção e por mais aberta que seja a encenação ao entrelaçamento do improvisado e do aleatório¹³⁴

Os atores que memorizam as falas, os gestos, as entonações vocais e as marcações cênicas acabam por fazer interpretações reprodutivas, isto é, representam quase que do mesmo jeito a cada apresentação de um determinado espetáculo. São sustentados pelo princípio de "preparação" e pela peça preestabelecida. Deste modo, encontram menos possibilidades de improvisarem, ao contrário de seus colegas que se deixam levar pelas circunstâncias, meio e atmosfera do momento, durante a ocorrência teatral, fazendo da improvisação o seu modo de expressão. Estes partem do princípio da "não-preparação" (ou de pouca ou nenhuma preparação), tornando a peça preestabelecida um pretexto para a atuação, quando não, negando-a.

Há intérpretes que se valem da improvisação para darem uma contribuição pessoal ao texto, enquanto representam. E o caso daqueles que se utilizam dos chamados cacos. Enxertam na peça, propositadamente, palavras e falas durante a encenação, diferenciando-se daqueles recursos cênicos utilizados para encobrir eventuais falhas, cujo objetivo é o de retomar, salvaguardar a forma que se perde; mas neste caso, ao contrário, acabam por alterar a forma anteriormente ensaiada. Há por parte desses artistas uma predisposição para a utilização dos cacos, sendo que a improvisação surge não de forma acidental, como quando se trata de um recurso de emergência cênica. Os cacos surgem no contato direto com o público e, normalmente, encontram abertura em gêneros leves, como nas comédias e seus similares. Já nos gêneros historicamente considerados sérios, tragédia e drama, sobretudo nas peças clássicas ligadas ao respeito das três unidades de tempo, espaço e lugar, dada a atmosfera e densidade da peça, a profundidade de sentimentos nos quais os atores devem mergulhar, o nível

19. Jacó Guinsburg, Op. Cit., pp.47-8

poético e elaborado das palavras, o controle que os diálogos bem formalizados mantêm sobre o autor, e outros aspectos acabam por afastar a improvisação, no sentido de enxerto de palavras ou falas, tornando-se, deste modo, quase impossível uma manifestação desta ordem.

De maneira geral, os cacos são utilizados para provocarem o riso na platéia, ou para estreitarem os laços de comunicação entre palco e público, ou mesmo para os atores mostrarem virtuosismo cênico. Compreendida a peça, e mesmo ensaiada, tais intérpretes não se preocupam com a reprodução exata das palavras nela contidas, mas variam, acrescentando ou modificando falas. Personalidades marcantes, dotados de uma capacidade natural para improvisarem, reinventam o texto em momentos que intuem serem propícios. Reflexos rápidos, agilidade mental e vivacidade de espírito são características desses artistas, que nos fazem lembrar os comediantes dell'arte. Descontraídos, agem e reagem de acordo com a espontaneidade do momento (às vezes desconcertando os próprios colegas de trabalho), em uníssono com a platéia, que lhes dará a medida de seus improvisos. Tendo sucesso, os cacos passam a se integrar no espetáculo, vindo, com a temporada da peça em cartaz, a se repetirem, cristalizando-se, em um certo sentido, embora outros cacos possam surgir, dando todos eles ao espectador a impressão de algo novo e vital, principalmente quando são dirigidos à platéia, chegando às vezes a confundir prazerosamente a quem assiste³⁵

Pode parecer estranho que algo aparentemente tão banal como os cacos nos tivesse conduzido a tecer algumas considerações sobre eles. Isso se justifica porque, na tentativa de filtrar elementos imprevisíveis que afloram em cena, não se poderia deixar de apontar para aquelas palavras ou falas jogadas durante o ato da representação, e que não estavam contidas na peça escrita ou mesmo no ensaio geral. Quando tais expressões orais se tornam mais amplas e mais prolongadas, abastecendo o tempo de duração de um espetáculo, a peça fica reduzida a um esquema. Neste sentido, o texto como produto literário passa a ser negado e o ponto de partida para o teatro em cena passa a ser o esboço, que

20. Conta-nos Alfredo Mesquita, em um de seus depoimentos, que em certa ocasião pretendeu montar Genro de Muitas Noras, de Arthur Azevedo, depois de ter visto o ator Leopoldo Froes desempenhando o papel de sacristão. Mas, ao ter lido a peça, nos diz Mesquita: "Cheguei à conclusão de que o papel de sacristão possuía somente cinco ou seis réplicas, desta maneira, tudo era inventado pelo Froes, usando uma série interminável de cacos, no que ele era um grande mestre." (MEC, DAC, FUNARTE, SNT, Depoimentos 11, p. 16).

será preenchido de signos verbais e gestuais, durante a representação. O melhor exemplo disso e o mais significativo é a *commedia dell'arte*.

A dificuldade de se definir os limites da improvisação, tendo em conta um modelo do qual se separava ou do qual se aproximava, tem sido objeto de pesquisa e de disputas entre os estudiosos da *commedia dell'arte*, que acabam por chegar a conclusões extremas. Alguns sustentam que o cômico de Arte improvisava tudo, criando de vez em vez e com inexauríveis invenções o diálogo; outros, apoiando-se sobre as anotações que os comediantes possuíam para se servirem no momento oportuno e, mais ainda, tendo presente o grande peso da tradição em cada manifestação da Arte, negam veementemente que se possa falar de verdadeira e própria improvisação. Recorrem, a modo de documentação, àquelas comédias que cômicos celeberrimos como Andreini ou Barbieri compuseram, quase acabando definitivamente com o débil e efêmero jogo da própria representação. Não vamos entrar a fundo no mérito da questão. Mas, duas posições tão radicais põem em jogo um conceito quase absoluto de improvisação, dentro mesmo do próprio contexto da comédia italiana: ou improvisa-se a partir do quase nada ou, se se tem alguma coisa preestabelecida, deixa de ser improvisação autêntica.

Mario Appolonio, um dos principais estudiosos do assunto, explica que os comediantes dell'arte eram "autores-atores que traduziam segundo o estilo da comédia premeditada as suas improvisações", e que "toda arte cênica é 'também' improvisação", afirmando que entre as várias formas de atuação artística existe uma diferença quantitativa, não qualitativa; que a improvisação, o estímulo criativo, a inspiração da Musa ou em uma palavra a sugestão, pela qual a emoção se torna comunicável, existe sempre, mas em maior ou menor grau³⁶

Deste modo, se os *canavaccio* e *soggetto* — que o estudioso da *commedia dell'arte* e encenador russo C. Mic³⁷ diferencia, considerando o primeiro uma trama neutra e uniforme sobre a qual se pode tecer tudo o que se quer, enquanto o segundo continha em potencial uma intriga determinada, se bem que muito concentrada e que revelava sob seu aspecto esquemático ricas possibilidades de jogo cênico — eram mais ou menos preenchidos de forma preestabelecida,

21. Mario Apollonio, *Mario della Commedie Dell'Arte*, pp. 181-2.

22. In Hermilo Borba Filho, *História do Espetáculo*, p. 72.

possibilitando maior ou menor independência dos atores e, conseqüentemente, a existência de improvisos num grau maior ou menor, a verdade é que, de qualquer modo, estamos diante de peças que não passam de simples sinopses, não podendo ser separadas da apresentação espontânea, como se evidencia com as peças de cunho literário.

E por isso que, independentemente do grau de improvisação, o cômico dell'arte é de qualquer maneira um autor-ator, mesmo que já traga em suas mãos para o seu espetáculo um roteiro, personagens-tipo, figurinos e acessórios cênicos. Trabalhando em palcos rapidamente improvisados, ele será sempre o dramaturgo daquela escritura cênica, o responsável direto pelo preenchimento de duração do espetáculo, através da criação dos diálogos e inflexões vocais, bem como dos gestos e das mímicas e da utilização do material de cena durante o ato da representação. Para ele, a palavra escrita está longe da falada, a arte cênica anotada daquela atuada. Mas ele é um autor-ator diferente do autor-dramaturgo: este cria individualmente, numa relação puramente subjetiva com o imaginário, no silêncio e no isolamento da literatura; aquele, ao contrário, cria no átimo da representação, num borbulhar de emoções que emanam de si e da assistência. Ele não ouve apenas a sua voz, mas ouve agora a voz do público. A inspiração momentânea vem de si e vem de lá, ora se confundem, ora se torna mais imperiosa uma do que a outra. Mas a decisão final será sempre sua — é o modo de se escrever uma peça atuada.

Um outro é quando o esquema é preenchido durante o espetáculo, não somente pelos atores, mas também pelos espectadores. Estamos, agora, diante de autores-atores e de autores-espectadores. Como já foi visto, qualquer público, mesmo o mais "passivo", reage "internamente" diante da obra teatral premeditada e formalizada, realimentando-a indiretamente ou mais diretamente quando reage "externamente" como, por exemplo, através do riso em cenas cômicas, reforçando a inspiração do autor-ator durante a escritura de suas cenas ou peças atuadas. Prefigura-se aí, menos no primeiro caso e mais no segundo, o seu papel de co-autor do espetáculo, seja então através de sua participação (reação) "interna" ou, mais ainda, "externa". Quando essa participação passa para um nível de mobilização física, isto é, quando ela é atuada, o espectador encaminha-se

para o desempenho do seu papel de co-autor, de modo mais direto e explícito, deixando para trás a sua função de simples observador,

A utilização de algum tipo de esquema como ponto de partida para a realização cênica, em substituição à obra dramática de cunho literário, sem dúvida abre caminho para o florescimento da escritura de uma peça atuada, isto é, improvisada. Quando a responsabilidade maior de tal tarefa fica circunscrita à esfera atoral, os improvisos são realizados por pessoas capacitadas, quando não, por artistas com um talento excepcional de improvisação, que se inspiram nos pretextos do momento, do meio e das reações do público, fazendo do espetáculo algo extremamente vivo e contagiante, sem, contudo deixarem de obedecer às planificações mínimas (ou máximas), que não só constituem a espinha dorsal da representação, como ladeiam embaraços eventuais. Além disso, esse teatro de circunstâncias, apesar das aparências, é provocado também por truques e recursos previamente arquitetados pelos atores. Mas, o que sucede quando a autoria rompe com os limites atorais, penetrando agora no campo do público, para juntos, palco e platéia "escreverem a quatro mãos"?

A improvisação encontrará, neste caso, um espaço mais amplo, na medida em que a assistência, tendo um despreparo maior em relação ao ator — isto é, desconhecendo o esquema ou o roteiro a ser seguido e preenchido durante o espetáculo, e faltando-lhe a própria vivência de palco — a sua participação ativa como co-autora dará margem a um número maior de imprevistos durante a ocorrência teatral, podendo chegar às vezes a remodelar o "canevas" proposto pela atuação. Entretanto, não seria uma incongruência um processo escriturai cênico executado por dois grupos distintos — o dos artistas e o dos não-artistas — que se encontram em pé de desigualdade e, contudo, são interdependentes e precisam coexistir durante a composição de uma peça atuada, com o perigo de simplesmente pouca coisa ou quase nada acontecer, se a platéia optar por não participar, isto é, por não ser co-autora? Talvez uma resposta para tal questão possa residir no fato de que nada é indiferente no teatro nem mesmo a própria indiferença. Esse aspecto é mais nitidamente marcado dentro do seio e da natureza do chamado "teatro de participação"³⁸. Qualquer atitude efetiva por parte do espectador — seja a indiferença, a oposição ou a identificação — passa

23. Ver Cap. 2: "Histórico da Improvisação Teatral".

a "significar" dentro de uma moldura teatral na qual ele se insere, preenchendo assim um texto cênico, mesmo que ele não queira. Este pode ser um modo de co-autoria.

O outro é se entendermos que um processo escritura! cênico a "quatro mãos" só se efetuará, se houver por parte do espectador uma vontade deliberada de tomar parte na ação, além de sua simples presença física. Aí, talvez, se possa falar em verdadeira e própria co-autoria. Neste caso, ele se inspirará e será seduzido a envolver-se, através do ator que continua sendo o foco da composição de uma peça improvisada. E o grau de sensibilização, a que o espectador é submetido durante o espetáculo, que lhe dará a sua medida de participação, isto é, de co-autoria. Por outro lado, ela se toma mais fluente, na proporção em que a platéia é dotada de certas formas de participação ou inclinada a estas, bem como quando ela comunga uma mesma ideologia com os atores, como aquelas idéias de contestação social e política, que marcaram o apogeu do "teatro de participação", desenvolvido nos anos sessenta nos Estados Unidos³⁹. Pode-se falar aí em um "pretexto" mobilizante por parte do espectador e um "texto" sensibilizador por parte do ator. Na improvisação coletiva, o público ao tomar parte no espetáculo (apesar das variações e dos tipos de participação), ele se tornará de qualquer modo um co-autor e a peça improvisada, agora, mais distante do que nunca do mundo subjetivo do dramaturgo, da peça literária e do princípio de "preparação", se caracterizará então por uma "subjetividade coletiva" que emanará de um encontro momentâneo de pessoas (artistas e não-artistas) dentro do princípio do hic etc nuns, podendo a sensibilização provocada pelos atores levar não somente à revelação, identificação e comunhão entre as pessoas, mas também à oposição, indignação e ao conflito. Daí termos uma peça improvisada que se insere não somente no gênero cômico, como vimos, por exemplo, com a

24. Judith Malina, do Living Theatre, confirma isso em um de seus depoimentos ao referir-se a uma improvisação coletiva de Mistérios e Peças Menores: "... tratava-se de um público 'especializado: muitos atores jovens, músicos, estudantes... o gênero de pessoas capazes de participarem numa atividade como aquela" (Pierre Biner, O Living Theatre, p. 85).

Um outro exemplo, mais próximo da nossa realidade brasileira. é o Te-ato de José Celso Martinez Corrêa. Depois de várias apresentações de Gracias Sehos (1970), tendo como base um texto-roteiro para ser preenchido por atores e espectadores, só teve o êxito esperado de participação do público (2000 estudantes) em Brasília, explicado por Armando Sérgio em seu livro Do Teatro ao Te-Ato, tendo isso sido possível, entre outros aspectos, graças ao próprio espaço da cidade e à consciência política dos estudantes. (Armando Sérgio da Silva, Do Teatro ao Te-Ato, p. 211).

commedia dell'arte, mas também no trágico, onde adquire um tom ritualístico (comunhão) e dramático (conflito).

Numa improvisação desse tipo, a linguagem verbal fica reduzida com prevalência da linguagem gestual e do movimento: os elementos sensoriais adquirem dimensão durante a própria manifestação artística — sons, gestos, expressão corporal, dança, palavras repetidas, frases entoadas, cânticos, no lugar de diálogos e, conseqüentemente, as personagens praticamente deixam de existir. Fica para trás a personagem fortemente marcada e determinada, como as personagens de peças de um Sófocles ou Brecht, ou mesmo como as personagens-tipo da commedia dell'arte. O diferencial individual que caracteriza um papel dramático é substituído pelo denominador coletivo entre palco e platéia, através de representações de um mundo coetâneo, onde as idéias ou temas como a revolução, o poder, a exploração do homem, a guerra, a propriedade, o amor, a morte etc., tornam-se o pré-texto ou pretexto da cena, sendo aquecidos durante o próprio ato da representação. E este um dos aspectos fundamentais que possibilitam a entrada do espectador como co-autor. Pois ele não precisa criar uma personagem fictícia nem precisa ser um ator: basta ser ele mesmo manifestando-se no momento em que lhe chamam⁴⁰.

A peça literária é desformalizada não somente pelo esquema ou enredo escrito — sobre o qual os atores e, em certa medida, os espectadores preenchem durante o espetáculo — mas também poderá ser reduzida a um jogo, cujas regras determinarão um texto. Neste sentido, a improvisação pode se destacar do âmbito exclusivo do teatro para atingir objetivos mais específicos, como os educativos e os psicoterapêuticos. Surge então um novo modo de se fazer "teatro", de se "escrever" uma peça. Cada homem será agora o seu próprio autor, ator e público. Não se trata, tão-somente, de finalidade estética e artística que o teatro evoca, mas também ele passa a ser um lugar específico de desenvolvimento humano e de cura mental. A comunicação entre as pessoas dentro de um jogo desse tipo é ainda a da comunicação estética e dramática, porém a finalidade primordial não é

25. Mesmo no "teatro foro" de Augusto Boal, onde é apresentada uma peça ensaiada ao público, cujas personagens são aparentemente mais individualizadas, o espectador, ao participar da cena através de um stop, se coloca no lugar daquele ator e daquela personagem, mas deverá entendê-la dentro do denominador coletivo de opressão e não do diferencial individual, pois se pretende soluções sociais e não pessoais. B ele mesmo, mais do que a personagem que agora incorpora, quem deverá encontrar as soluções daquela opressão, que provavelmente também lhe diz respeito.

o próprio teatro, embora, como já dissemos se esteja fazendo indiretamente algum tipo de teatro.

"Por que temos que representar uma obra já escrita, quando a vida nos oferece tantas situações que merecem ser revividas em um palco?"⁴¹ — indaga o psicodramatista Moreno, propondo que o indivíduo seja o agente criador do drama: deverá passar em ato seus problemas e dificuldades, retratar o seu próprio mundo privado, representar-se a si mesmo — ao contrário do ator que, em geral, representa um papel imposto pelo dramaturgo — e a todos os membros do seu meio imediato, do seu átomo social. Os delírios e alucinações recebem corpo — consubstanciação no palco — e igualdade de status com as percepções sensoriais normais. O paciente é solicitado a fazer um relato de sua vida cotidiana, a ser ele mesmo no palco, mais profunda e explicitamente do que parece ser na realidade da vida. Através da utilização de várias técnicas e instrumentos psicodramáticos, ele deverá atuar livremente, à medida que as coisas lhe acodem à mente, em um "estado de espontaneidade" que ajudará a emergir de si o seu drama subjetivo, constituindo-se este, na medida em que é representado, em um texto. A sua inspiração advém, assim, de dois canais: o primeiro são as suas vivências pessoais e fantasias, que podem ser consideradas como algum tipo de "canevas" ou roteiro a ser preenchido durante o ato da representação; o segundo é o "aquecimento preparatório", a que é submetido pela equipe profissional (médico, assistentes terapêuticos) para entrar em "estado de espontaneidade" e lançar-se na aventura do palco das emoções, no aqui e agora, revivendo como paciente-ator um "psicodrama", cuja autoria ele próprio assina.

De outro lado, o jogo teatral faz nascer um "texto" por meio do desenvolvimento de uma linguagem teatral consciente, objetiva e comunicável, no instante da representação. Do mesmo modo que encontramos um caráter improvisacional na obra formalizada do teatro, encontramos um caráter formalizado no jogo improvisado. E esse aspecto que lhe confere caráter "textual" no sentido de "comunicação" e não somente de "auto-expressão". Como exemplo deste procedimento, citamos a arte-educadora Viola Spolin, cujo sistema de trabalho

26. 1. L. Moreno, *El Teatro de la Espontaneidad*, p. 9.

com finalidade educativa serve não somente à criança, como a qualquer pessoa interessada em se expressar por meio do palco, inclusive o próprio ator.

O método de Spolin parte de jogos mais simples para os mais complexos, sendo que de início são os gestos - não como simples mímicas, pantomimas ou estórias, mas com ênfase na sua intencionalidade simbólica e atual - que "significam" um texto, seguindo-se depois para os entrelaçamentos dialógicos e emocionais das personagens. À medida que a atuação se torna mais complexa, o texto vai se enriquecendo, graças à própria excitação que o jogo estimula nos componentes do grupo, com o objetivo de "solucionar problemas" propostos pelas múltiplas variações de sua estrutura dramática — ONDE (lugar e/ou ambiente), QUEM (personagem e/ou relacionamento) e O QUE (atividade) que na verdade é também a da própria estrutura dramatúrgica, com a diferença de que esta é preenchida escrituralmente, sendo formalizada antecipadamente, não somente no nível literário, mas também no cênico, graças ao princípio de "preparação". No jogo, ao contrário, a estrutura é preenchida durante o ato de representação, sendo os textos sempre novos e frescos, pois não são preelaborados, não podendo ser desvinculados do próprio jogo, cuja regra primordial é o Foco — energia focalizada para solucionar o problema — que os jogadores não podem perder de vista, tornando a comunicação daquilo que criam e expressam no palco (o texto) mais claro, e impedindo que os atuantes se percam em subjetivismos ou espontaneísmos, que podem não só poluir a linguagem, como afastá-los do jogo proposto. O orientador do grupo é, em certa medida, um co-autor, não porque participará diretamente da cena, mas porque, através de suas instruções do Foco, estimulará os jogadores, do mesmo modo que o psicodramatista aquece os seus pacientes.

Preocupado em mostrar para a platéia a criação de realidades no palco, o jogador trabalha sempre com um problema de comunicação — elabora uma linguagem, que é em toda sessão avaliada pelo grupo (e orientador), cujos componentes, ora improvisam, ora assistem. Esta análise é centrada na atuação, isto é, sobre a gramática teatral - problemas específicos da linguagem cênica, que na proporção em que evolui pari passu com o nível de consciência daqueles que a praticam, vai se tornando cada vez mais clara e objetiva, resultando numa apropriação da matéria por parte dos jogadores, que vão sendo cada vez mais

capazes de exprimir idéias e sentimentos mais complexos. Entretanto, não há uma preocupação maior em se comentar a dimensão social e psicológica do conteúdo apresentado, nem a impressão subjetiva do espectador — pois este se constitui em uma função orgânica do jogo — sendo então o procedimento formal o que mais interessa.

Uma visão oposta à de Spolin, com respeito à função do texto na exploração teatral das capacidades da criança, é a do inglês Peter Slade⁴². Negando não somente a peça literária, mas também qualquer intenção planejada de trabalho para uma audiência, o "jogo dramático infantil" é por ele considerado como "uma forma de arte por direito próprio", sendo que "nem na experiência pessoal nem na experiência do grupo existe qualquer consideração de teatro no sentido adulto, a não ser que 'nós a imponhamos'" ⁴³. A ação não tem um lugar delimitado — "palco" no sentido teatral — e todas as crianças brincam de representar sem se preocuparem com a questão "para quem". Ao brincarem espontaneamente, as crianças "representam" as suas vivências pessoais, o seu mundo real ou imaginário, estimulados e encorajados pelo adulto (professor ou qualquer outra pessoa), através de um processo de "nutrição" do jogo, que não é o mesmo que interferência, fazendo expandir um texto, cujo sentido é mais o de "expressão" (auto-expressão), do que o de "comunicação".

Slade, embasado sobre trinta anos de observação de crianças "jogando", chega a um estudo da evolução do jogo dramático de acordo com as faixas etárias, e aponta para o fato de que, na proporção em que a criança se desenvolve, aparece gradativamente a vontade da utilização de um palco e da peça escrita. O primeiro passo para preencher esta necessidade que brota nos jovens (ao redor dos 13 anos) é a improvisação para se chegar à escritura de suas próprias peças. Depois disso, encontram-se preparados para a representação de peças escritas por outras pessoas.

Num grau, o mais espontâneo possível, livre dos olhos do adulto, liberta no seu mundo interior, à procura de um equilíbrio intelectual e afetivo do mundo que a rodeia, a criança brincar de "faz-de-conta" através do "jogo simbólico egocêntrico", no qual ela criará a seu modo, suas personagens, suas histórias.

27. Na mesma linha de trabalho, está também o inglês Brian Way que trabalhou com Slade.

28. Peter Slade, O Jogo Dramático Infantil, p. 18.

Trata-se de uma atividade espontânea decorrente da estrutura do pensamento infantil durante o período de 2-3 a 5-6 anos de idade, cujo texto, isto é, o simbolismo lúdico manifesto é "pré-lógico e egocêntrico que tende à satisfação do eu", ou seja, "transforma o real por assimilação mais ou menos pura às necessidades do eu"⁴⁴ A criança, por volta dos 6-7 anos de idade, abandona esse jogo egocêntrico que é substituído pelo jogo de regras, na medida em que ela se sociabiliza. Observa-se então a passagem do jogo simbólico para o jogo dramático e deste para o jogo teatral. Mas é sem dúvida uma pedagogia, através de uma educação artística adequada, que poderá cultivar e alimentar as primeiras manifestações dramáticas da criança, ajudando-a na passagem de um jogo a outro, de acordo com o seu desenvolvimento e as suas necessidades.

O jogo simbólico é o modo mais genuíno e espontâneo de teatro. O símbolo lúdico infantil — a casca de laranja que se transforma em carrinho, o fechar de olhos, fingindo que está dormindo, a mãozinha em concha (vazia) mostrando que tem comida, o tomar água num copo imaginário, a injeção (que pode ser um lápis, um pauzinho qualquer ou o próprio gesto com a mão) que é aplicada no coelhinho de borracha, a mamadeira de "mentirinha" que a boneca toma, a imitação de um latido de cachorro que é emitido pela voz infantil etc. — apresenta uma riqueza de "significados" através de gestualidades, sons, movimentos, blablação e falas que são outros tantos conjuntos de signos que não podem deixar de se constituírem como "texto teatral", que ocorre no momento da brincadeira infantil de modo o mais espontâneo e improvisado.

Assim, o princípio do teatro é o jogo, o princípio da peça dramatúrgica é a própria vida. Antes de o teatro se constituir como uma realização da peça escrita, os homens o praticavam como um jogo sagrado ou um ritual lúdico, assim como as crianças brincam do "faz-de-conta". Por conseguinte, a peça atuada nasce antes da peça anotada, do mesmo modo que o gesto e a fala são gerados antes da palavra escrita. Os Hamlets e Otelos, Tartufos e D. Juans se encontram espalhados pelo mundo; o dramaturgo pega-os cuidadosamente, transformando-os em personagens de suas peças. Os agentes do drama improvisado

⁴⁴ Jean Piaget, *A Formação do Símbolo na Criança*, pp. 212-216, e Jean Piaget e B. Inhelder, *A Psicologia da Criança*. p. 51.

encontram-nos antes de eles passarem aos livros, aqui e agora, na aventura da representação teatral.

4.2. O Ator

O ator está sempre improvisando. Não há como escapar de uma arte cuja essência é a qualidade momentânea, a efemeridade, o hic et nunc do teatro. Um ator nunca se repete, mesmo que deseje, pois é impossível uma reprodução idêntica do desempenho, dada a própria natureza da arte dramática. Quando um espetáculo está pronto, formalizado, ainda assim ele não possui a marca indelével e permanente, como a de uma pintura ou literatura. Como já foi visto neste trabalho, o fenômeno artístico fará dele, e da própria atuação, algo sempre novo, que difere de uma representação a outra, pois há sempre algum grau de imprevisibilidade e, portanto, de novidade em todo ato teatral.

O caráter fundamental da improvisação é a espontaneidade, e esta é o alimento e a base da arte do ator; arte da flexibilidade, do imprevisto e das surpresas, mas também é a arte do controle e da adaptação. O ator vive uma dualidade: ao mesmo tempo que deve ser espontâneo, deve ser controlado. Sob a capa da formalização do gesto e da palavra precisa se esconde um estado de espontaneidade interior relacionado com a função criadora, que tem por finalidade conduzir padrões de comportamentos cênicos mais ou menos organizados. O comportamento desordenado e os emocionalismos resultantes da ação impulsiva estão longe de constituir desideratos do trabalho do ator e da espontaneidade. Pertencem, pelo contrário, ao domínio da patologia da espontaneidade⁴⁵.

O estado de espontaneidade relacionado com a função criadora do desempenho tem sido freqüentemente considerado nos meios teatrais como algo que está mais vinculado à emoção do que ao pensamento e à razão⁴⁶.

⁴⁵ O termo "espontâneo" tem sido usado com freqüência para descrever indivíduos, cujo controle sobre suas ações está diminuindo. Mas é um emprego errôneo do termo, que não está de acordo com a etimologia da palavra derivada do latim *sponte*, de "livre vontade" (I. L. Moreno, *Psicodrama*, p. 163).

⁴⁶ 16. Moreno, ao estudar a espontaneidade no comportamento humano, mostra a sua presença tanto na esfera do sentir como do pensar, na da ação como no repouso (Idem, *ibidem*, p. 163).

Texto da Aula 6

FOTONOVELA

Considerada um subgênero da literatura, a fotonovela é uma narrativa mais ou menos longa que conjuga texto verbal e fotografia. A história é narrada numa sequência de quadradinhos (como a banda desenhada) e a cada quadradinho corresponde uma fotografia acompanhada por uma mensagem textual.

A fotonovela teve início na década de 40 em Itália e a sua origem foi motivada pela crescente popularização do cinema e a fama dos atores. A estabilização e o aperfeiçoamento técnico da fotografia, o acesso mais ou menos difícil de um público geral ao cinema e a inexistência ou limitada difusão da televisão são também fatores importantes para o surgimento e sucesso da fotonovela. O neo-realismo em voga na Itália determinou as descrições quotidianas e a temática urbana e realista presente nas fotonovelas. Os iniciadores da fotonovela em Itália foram Stefano Reda e Damiano Damiani que começaram por publicar em revistas adaptações de filmes de sucesso (o chamado cine-romance que adaptou obras como *O Conde de Monte Cristo*, *O Monte dos Vendavais*, *Ana Karenina*, e *A Dama das Camélias*). Essas primeiras fotonovelas eram protagonizadas por atores populares e as revistas tentavam realçar um determinado tipo de imagem do ator em questão.

Mais tarde a fotonovela torna-se independente do cinema e caracterizam-se pelas suas intrigas sentimentais (a heroína é quase sempre uma rapariga de origem modesta que sonha com um amor cheio de obstáculos e dificuldades, mas no final consegue o seu objetivo), as personagens não demonstram um grande desenvolvimento psicológico e são sempre estereotipadas (os bons são sempre bons e os maus arrependem-se no final ou sofrem as conseqüências), predomina o imaginário exótico, e, mais tarde o “suspense” e o sexo, os temas variam entre problemas afetivos, sociais, a procura de sucesso numa carreira, a justiça na sociedade, a ascensão social, a marginalidade, etc.

O público da fotonovela é um público majoritariamente feminino e culturalmente pouco exigente, com pouca formação e com um baixo poder económico. As revistas de fotonovela têm como finalidade a transmissão dos princípios éticos, morais e sociais concordantes com o sistema de valores da ideologia dominante através da integração da mulher na sociedade urbana.

Em França a primeira fotonovela data de 1949 e a sua expansão para Luxemburgo e Bélgica acontece logo depois. Em Espanha, a fotonovela surge nos finais dos anos 60 e conta com um público bastante extenso. Mais tarde a fotonovela chega à América latina e África do norte (a maior parte das revistas são traduções dos originais italianos). A fotonovela é um fenómeno que não tem ocorrência no mundo anglo-saxónico. É um produto de literatura de massas tipicamente latino.

A articulação narrativa da fotonovela é semelhante à da banda desenhada: um fotograma que apresenta um plano da ação acompanhado do texto verbal que reproduz o discurso das personagens, funcionando também como legenda ou resumo. O encadeamento da ação é lógico e cronológico, utilizando-se muitas vezes o recurso à elipse. A ação é, muitas das vezes, arrastada ao longo de vários números de uma revista o que aproxima a fotonovela do romance-folhetim do séc. XIX e do folhetim radiofónico. O narrador desempenha um papel importante na fotonovela uma vez que, para além de elucidar o leitor sobre a ação, enuncia também juízos de valor, ilações de teor moral, justificações sobre o comportamento das personagens e controla a ação, retardando-a e alongando-a. A linguagem utilizada nas fotonovelas é, normalmente redundante e expositiva para evitar a possibilidade de dúvidas ou conflito. Relativamente à fotografia nem sempre as fotonovelas possuem grande qualidade uma vez que a preocupação do consumo rápido e imediato das revistas e a preocupação do lucro fácil sobrepõem-se a uma maior noção artística. Os planos e os enquadramentos utilizados nas fotografias são quase sempre retirados do cinema.

Bib.: Angeluccia Bernardes Habert: *Fotonovela e Indústria Cultural* (Petrópolis, 1974)

Vídeo-Aula 7

www.mundodasradionovelas.com.br

Texto de Apoio para o Professor.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Radionovela>

RADIONOVELA

É uma [narrativa folhetinesca](#) sonora, nascida da dramatização do gênero literário [novela](#), produzida e divulgada em [rádio](#).

Fez enorme sucesso no início do século XX, numa era pré-televisiva. Boas histórias, bons atores e efeitos sonoros realistas eram o segredo do gênero para captar a atenção dos ouvintes. Diz-se que os grandes mestres da magia eram os sonoplastas, que para estimular a imaginação das pessoas, reproduziam todo tipo de sons e ruídos: o som da chuva, do telefone, da passagem de tempo, dos passos dos personagens.

História

A primeira transmissão de [rádio](#) no Brasil foi ao ar em 7 de setembro de [1922](#). Porém, o veículo demorou a se tornar popular, em razão do preço do aparelho e a demora na implantação de retransmissoras. Quando as dificuldades físicas foram superadas, a forma encontrada para popularizar sua programação foi lançar mão do mesmo recurso que os jornais, quando da invenção da imprensa escrita: a [narrativa folhetinesca](#).

Nasceram, assim, as primeiras transmissões de radionovelas no Brasil, fruto da dramatização de tramas literárias. Mas isso não quer dizer que as emissoras não realizassem radiodramatizações. Eram comuns os “teatros em casa”, os “radiatros” e os inúmeros *sketchs* teatrais presentes nos mais variados programas das emissoras de rádio brasileiras. Na própria [Rádio Nacional](#), desde o final da [década de 1930](#), era apresentado todos os sábados o programa *Teatro em Casa*, que consistia na radiofonização, em uma única apresentação, de uma peça teatral. Havia ainda *Gente de Circo*, de [Amaral Gurgel](#), uma história semanal seriada, que estreou no início de [1941](#).

Na verdade, o que estava sendo lançado era um novo modelo, diferente do que até então as emissoras costumavam apresentar. Assim, a primeira radionovela transmitida no Brasil foi *Em busca da Felicidade*, original cubano de [Leandro Blanco](#) com adaptação de [Gilberto Martins](#). Também são consideradas pioneiras as radionovelas “Fatalidade”, pela [Rádio São Paulo](#) e escrita por [Oduvaldo Vianna](#) e a radionovela "Mulheres de Bronze", baseada num [folhetim](#) francês.

As adaptações de tramas internacionais perdurariam por anos, sobretudo das cubanas. Aliás, o maior sucesso em radionovela de todos os tempos foi “*O Direito de Nascer*” (1951), do cubano Félix Cagnet, que ficou três anos no ar e que chegou a ser chamada popularmente de "O Direito de Encher".

Entre os brasileiros pioneiros na radiodramaturgia, estão [Oduvaldo Vianna](#), [Amaral Gurgel](#) e [Gilberto Martins](#). Em seguida, vieram os autores [Dias Gomes](#), [Mário Lago](#), [Mário Brazzini](#), [Edgar G. Alves](#), [Janete Clair](#) e [Ivani Ribeiro](#). Muitos deles, inclusive, se imortalizaram escrevendo para outro gênero, a telenovela.

Uma das radionovelas nacionais de maior sucesso foi [Jerônimo, o Herói do Sertão](#), criada por [Moysés Weltman](#), em [1953](#). A trama foi, posteriormente, adaptada várias vezes para a televisão.

O Direito de Nascer

Em 1951, foi ao ar pela Rádio Nacional o maior fenômeno de audiência em radionovelas em toda a América Latina: era O Direito de Nascer. Texto original de [Felix Cagnet](#) com tradução e adaptação de Eurico Silva. O original possuía 314 capítulos o que correspondia a quase três anos de irradiação. No elenco estavam [Nélio Pinheiro](#), [Paulo Gracindo](#), [Talita de Miranda](#), [Dulce Martins](#), [Iara Sales](#), entre outros. O Direito de Nascer surpreendeu a todos os críticos e a todas as previsões que afirmavam que o rádio-teatro era um gênero em decadência e que o público brasileiro não se interessava por longas tramas.

Autores da Rádio Nacional

Em um levantamento sobre as radionovelas transmitidas pela [Rádio Nacional](#) no período entre [1941](#) e [1959](#), foram localizados 807 títulos e um total de 118 autores. Desse total de autores, 23 deles foram responsáveis por 71,6%

do total das novelas irradiadas através da Rádio Nacional. Os resultados obtidos foram os seguintes: [Oduvaldo Vianna](#) (75 novelas), [Gastão P. Silva](#) (75 novelas), [Carlos Gutemberg](#) (64 novelas), [Raimundo Lopes](#) (31 novelas), [Amaral Gurgel](#) (30 novelas), [Ghiaroni](#) (28 novelas), [Eurico Silva](#) (28 novelas), [Cícero Acaiaba](#) (24 novelas), [Otávio Augusto Vampré](#) (21 novelas), Mário Brassini (20 novelas), [Hélio do Soveral](#) (18 novelas), [Dilma Lebon](#) (18 novelas), [Dias Gomes](#) (16 novelas), [Mário Faccini](#) (16 novelas), [Luiz Quirino](#) (16 novelas), [Ivani Ribeiro](#) (16 novelas), [Herrera Filho](#) (15 novelas), [Janete Clair](#) (13 novelas), [Gilberto Martins](#) (12 novelas), [Saint-Clair Lopes](#) (11 novelas), [Walter Foster](#) (10 novelas) e [Álvaro Augusto](#) (10 novelas).

Decadência

O custo da produção das radionovelas era muito alto e com o crescimento da [televisão](#), ocorreu um fenômeno de migração da verba publicitária para o novo veículo. Isso explica, em grande parte, o abandono do gênero radionovela pelo rádio. Ao longo da [década de 60](#), algumas emissoras ainda mantinham alguns horários de radionovelas ou de programas de rádio-teatro. Mas na [década de 1970](#) o gênero desapareceu, apesar de algumas tentativas isoladas de reativá-lo. E com isso a radionovela foi se adaptando à nova era das televisões. Todas as radionovelas foram refeitas para as telenovelas. Na década de 70 praticamente não existiam mais radionovelas, só nas cidades do sul, mas ao poucos foram saindo do ar, por causa das adaptações à televisão.

Curiosidades

- Para fazer a [sonoplastia](#) tanto de fogo, quanto de chuva usa-se o mesmo recurso: amassar lentamente, diante do microfone, um pedaço de celofane.
- Muitos acreditavam que as radionovelas jamais alcançariam sucesso, alegando que eram "infindáveis", que "ninguém iria acompanhar". Curiosamente, as radionovelas deram origem às telenovelas, que hoje fazem imenso sucesso no Brasil e no mundo.
- Eram irradiadas, inicialmente, às segundas, quartas e sextas-feiras ou as terças, quintas e sábados. As durações eram variadas, iam de dois meses

até dois anos, como foi o caso de *Em busca da felicidade*, que foi irradiada de 1941 até 1943, e *Direito de Nascer*, que ficou três anos.

- A primeira radionovela em Cuba foi ao ar em 1931 e na Argentina em 1935. Cuba se tornou um grande exportador de novelas radiofônicas para toda a América Latina. Esta situação está bem ilustrada no romance de Varga Llosa, *Tia Júlia e o Escrivinhador*, ambientado em Lima, na década de 1950.
- A iniciativa de colocar a novela *Em busca da Felicidade* no ar partiu da Standart Propaganda, a agência de propaganda do Creme Dental Colgate.
- O público alvo das radionovelas era o feminino, os grandes anunciantes desse tipo de programação eram os fabricantes produtos de limpeza e de higiene pessoal. Uma pesquisa do [IBOPE](#), realizada em janeiro de [1944](#), apontava a seguinte audiência para o período de 10h às 11h da manhã: 69,9 % de mulheres, 19,5% de homens e 10,6% de crianças.
- A [Rádio Nacional](#), em especial, liderava a audiência em praticamente todos os horários.

Texto -Aula 10

Anexo 1

www.teledramaturgia.com.br/historia.

História da Telenovela Brasileira

1º período

Em dezembro de 1951, pouco mais de um ano depois da televisão ser inaugurada no Brasil, a TV Tupi colocou no ar a primeira novela: [Sua Vida me Pertence](#). Como ainda não existia o vídeo-tape tudo era feito ao vivo. Mas os 15 capítulos da trama só foram exibidos as terças e quintas-feiras. O que se produzia na época eram histórias parceladas em duas ou três apresentações por semana.

Descobriu-se então que, para segurar o público, era necessário criar o hábito de mantê-lo diante do aparelho de TV todas as noites, no mesmo horário.

A primeira telenovela diária foi ao ar em 1963: [2-5499 Ocupado](#), uma produção da TV Excelsior, lançada como uma opção desprezível. Na época não se podia imaginar que também estava sendo lançada a maior produção de arte popular da nossa televisão, além de grande fenômeno de massa, depois do carnaval e do futebol.

A modificação no gênero estava feita e a telenovela consolidou-se de vez ante o telespectador.

Em 1964 Ivani Ribeiro escreveu dois sucessos: **A Moça Que Veio de Longe** para a Excelsior, adaptada de um original argentino; e **Alma Cigana**, para a Tupi, de um original cubano. Estes primeiros títulos eram baseados em dramalhões latinos. O estilo continuou o mesmo das novelas radiofônicas, tão características, e bem aceitas, na América Latina e no Brasil.

O primeiro grande sucesso viria em 1965 pela Tupi: **O Direito de Nascer**, adaptação de Talma de Oliveira e Teixeira Filho do original cubano de Félix Cagnet. No mesmo ano Ivani Ribeiro escreveu outro sucesso: **A Deusa Vencida**, para a Excelsior.

2º período

A partir da segunda metade dos anos 60 todas as emissoras passaram a investir decisivamente no gênero: Excelsior, Tupi, Record e Globo. Entretanto a telenovela brasileira, mesmo dominando a programação, não se libertou das origens radiofônicas e do estilo dramalhão herdado dos mexicanos, cubanos e argentinos.

É nesse cenário que ganha força a figura da cubana Glória Magadan, conhecedora dos mistérios que transformavam uma novela em sucesso absoluto, mas sem comprometimento algum com a realidade brasileira. Suas histórias se passavam na corte francesa, no Marrocos, no Japão, na Espanha, com condes, duques, ciganos, vilões cruéis, mocinhas ingênuas e galãs virtuosos e corajosos. São exemplos: [Eu Compro Esta Mulher](#), [O Sheik de Agadir](#), [A Rainha Louca](#), [O Homem Proibido](#) - todas produzidas pela Globo. Em 1967 a emissora carioca

contrata Janete Clair para auxiliar Glória Magadan. Janete escreve naquele ano [Anastácia, a Mulher Sem Destino](#) e, em 1968, [Sangue e Areia](#).

Nessa fase Ivani Ribeiro se destaca com suas novelas produzidas pela Excelsior. Entre outras [Almas de Pedra](#), [Anjo Marcado](#), [As Minas de Prata](#), [Os Fantoques](#). Destaque também para [Redenção](#) escrita por Raimundo Lopes entre 1966 e 1968 - a mais longa novela da teledramaturgia nacional: 596 capítulos de sucesso.

3º período

No final dos anos 60 o gênero já estava solidamente implantado, graças às inúmeras produções dos últimos cinco anos. Houve então a necessidade de uma mudança no estilo. O essencial era transformar a telenovela numa arte genuinamente brasileira. Foi na Tupi que novas fórmulas em linguagem foram introduzidas. O primeiro passo foi dado com [Antônio Maria](#), sucesso escrito por Geraldo Vietri entre 1968 e 1969. Mas o rompimento total deu-se em 1969 com [Beto Rockefeller](#), idealizada por Cassiano Gabus Mendes e escrita por Bráulio Pedroso. As fantasias dos dramalhões estavam totalmente substituídas pela realidade, pelo cotidiano. A novela seguinte também foi um grande êxito: [Nino, o Italianinho](#), de Geraldo Vietri.

Na Excelsior destacam-se três títulos de sucesso escritos entre 1968 e 1970: [A Pequena Órfã](#) de Teixeira Filho; [A Muralha](#), adaptação de Ivani Ribeiro do romance de Dinah Silveira de Queiroz; e [Sangue do Meu Sangue](#), de Vicente Sesso.

Na Globo os dramalhões de Glória Magadan estavam com os dias contados. Janete Clair ainda escreveu sob sua supervisão [Passo dos Ventos](#) e [Rosa Rebelde](#), entre 1968 e 1969. Mas o rompimento foi total a partir de [Véu de Noiva](#), que estreou no final de 1966.

4º período

A partir de 1970 a telenovela brasileira não era mais a mesma. Já não havia mais espaço para os dramalhões latinos e todas as emissoras aderiram à nacionalização do gênero. A Globo radicalizou ao demitir Glória Magadan e mudar seus títulos em seus três horários de novelas. Às sete horas sai [A Cabana](#)

[do Pai Tomás](#) e entra [Pigmalião 70](#); às oito sai [Rosa Rebelde](#) e entra [Véu de Noiva](#); e às dez sai [A Ponte dos Suspiros](#) e entra [Verão Vermelho](#). Todos os três sucessos daquele início dos anos 70.

Esse foi o primeiro passo dado pela Globo para tornar-se líder na teledramaturgia brasileira, criando um padrão próprio, aplaudido aqui e lá fora. Depois da década de 70, as telenovelas mudam com o passar do tempo, mas sem grandes variações de estilo. Pode-se então fazer uma análise nas quatro décadas subseqüentes.

Anos70

A Excelsior, que havia sido a líder em produção de telenovelas nos anos 60, fecha suas portas no início dos 70. A Record nunca conseguiu se equiparar às suas concorrentes no gênero - visto que investia mais em programas musicais -, mas entre 1970 e 1971, Lauro César Muniz escreveu para as emissoras dois relevantes sucessos: [As Pupilas do Senhor Reitor](#), adaptação do romance de Júlio Diniz, e [Os Deuses Estão Mortos](#).

A Tupi pioneira na mudança do gênero torna-se então a principal concorrente para a Globo. Durante toda a década, vários títulos se tornaram sucessos, mas, mesmo assim, nunca chegaram a abalar a hegemonia da emissora carioca: [Mulheres de Areia](#), [Os Inocentes](#), [A Barba Azul](#), [A Viagem](#), [O Profeta](#), [Aritana](#) - todas de Ivani Ribeiro, escritas entre 1973 e 1979; [Vitória Bonelli](#) e [Meu Rico Português](#), de Geraldo Vietri; [O Machão](#), de Sérgio Jockyman; [Ídolo de Pano](#), de Teixeira Filho; [Éramos Seis](#), de Silvio de Abreu e Rúbens Ewald Filho; e [Gaivotas](#), de Jorge Andrade.

No final dos anos 70, com a falência da Tupi, a Bandeirantes entra no páreo e lança [Cara a Cara](#), de Vicente Sesso, que reunia astros da Tupi e da Globo.

Mas foi nos estúdios da Globo que, a partir dos anos 70, foram produzidos os maiores êxitos da teledramaturgia nacional. Logo depois de [Véu de Noiva](#), Janete Clair escreve [Irmãos Coragem](#), um grande sucesso. Seguiram-se títulos marcantes da autora: [Selva de Pedra](#), [Pecado Capital](#), [O Astro](#), [Pai Herói](#).

Dias Gomes, depois de [Verão Vermelho](#), criou um estilo próprio, bem brasileiro, e lançou o realismo fantástico na TV: [Assim na Terra como no Céu](#), [Bandeira Dois](#), [O Bem Amado](#), [O Espigão](#), [Saramandaia](#).

Bráulio Pedroso, que vinha do sucesso de [Beto Rockefeller](#) da Tupi, usa de humor para criticar a burguesia no horário das dez em títulos como [O Cafona](#) e [O Rebú](#). Cassiano Gabus Mendes estreia como novelista na Globo e, com [Anjo Mau](#) e [Locomotivas](#), cria um padrão ideal para as novelas das sete.

A partir de 1975, a Globo reserva o horário das seis para adaptações de obras de nossa literatura e lança requintadas produções de época: [Senhora](#), [A Moreninha](#), [Escrava Isaura](#), [Maria Maria](#), [A Sucessora](#), [Cabocla](#).

Gilberto Braga, depois do sucesso de alguns títulos às seis horas - [Escrava Isaura](#), um sucesso de exportação, e [Dona Xepa](#) - estreia no horário nobre em grande estilo, em 1978, com [Dancin' Days](#), um sucesso arrebatador. Outros títulos de destaque: [Os Ossos do Barão](#), de Jorge Andrade; [Escalada](#), de Lauro César Muniz; [Estúpido Cupido](#), de Mário Prata; e [Gabriela](#), adaptação de Wálter George Durst do romance de Jorge Amado.

Anos 80

Nos anos 80, a Bandeirantes investe em dramaturgia, mas sem grandes resultados. Os maiores destaques são [Os Imigrantes](#), de Benedito Ruy Barbosa, e [Ninho da Serpente](#), de Jorge Andrade. O SBT importa novelas latinas e chega a produzir alguns títulos, mas todos inferiores em produção e texto.

Com o surgimento da TV Manchete, novas produções aparecem, mas também com pouca repercussão. Os maiores sucessos da emissora na década são [Dona Beija](#) e [Kananga do Japão](#), escritas por Wilson Aguiar Filho. A Globo continua liderando a audiência. Gilberto Braga escreveu alguns sucessos, como [Água Viva](#), mas é com [Vale Tudo](#) que o autor escreve sua melhor novela. Cassiano Gabus Mendes continua obtendo êxito com suas comédias leves e românticas às sete horas: [Elas por Elas](#), [Ti Ti Ti](#), [Brega & Chique](#) e [Que Rei Sou Eu?](#).

Silvio de Abreu renova o horário das sete com novelas cheia de humor e pastelão: [Guerra dos Sexos](#), [Cambalacho](#) e [Sassaricando](#).

Ivani Ribeiro estreia na Globo em 1982 com [Final Feliz](#) - todos os seus demais trabalhos seriam remakes ou baseados em antigos sucessos seus, como [A Gata Comeu](#), que repetiu o êxito da novela original, [A Barba Azul](#), da Tupi.

Em 1986, às seis horas, Benedito Ruy Barbosa adapta com êxito o romance: [Sinhá Moça](#) de Maria Dezonne Pacheco Fernandes. E Wálter Negrão se destaca com dois títulos: [Direito de Amar](#) e [Fera Radical](#).

Mas é com [Roque Santeiro](#), um dos maiores sucessos da dramaturgia nacional, escrita por Dias Gomes e Aguinaldo Silva, que os anos 80 têm seu ápice. A novela, que havia sido vetada pela censura do Regime Militar em 1975, retorna em nova produção e cativa todo o país.

Outros títulos de destaque: [Baila Comigo](#), de Manoel Carlos; [Vereda Tropical](#) e [Bebê a Bordo](#), de Carlos Lombardi; [Roda de Fogo](#), de Lauro César Muniz; [Top Model](#), de Wálter Negrão e Antônio Calmon; e [Tieta](#), de Aguinaldo Silva adaptado do romance de Jorge Amado.

Anos 90

A década de 90 foi marcada pela guerra pela audiência. Se o telespectador trocasse de canal por não gostar de uma trama, ajustava-se a obra ao seu gosto. Foi assim com [O Dono do Mundo](#), de Gilberto Braga, em 1991, e [Torre de Babel](#), de Silvio de Abreu, em 1998. O SBT, apesar de continuar importando dramalhões latinos, chegou a investir em alguns títulos com requintada produção, como o remake de [Éramos Seis](#), de Silvio de Abreu e Rúbens Ewald Filho, em 1994.

Uma novela produzida pela Manchete conseguiu abalar a audiência da Globo: [Pantanal](#), de Benedito Ruy Barbosa, em 1990. A Globo recusara a sinopse e Benedito apresentou-a então à Manchete. A novela foi um sucesso absoluto. De volta à Globo, Benedito ganhou status e regalias de um autor de horário nobre, e escreveu alguns dos maiores êxitos da década, como [Renascer](#), [O Rei do Gado](#) e [Terra Nostra](#).

Aguinaldo Silva firmou-se como autor de sucesso ao escrever tramas regionalistas, como [Pedra Sobre Pedra](#), [Fera Ferida](#), e [A Indomada](#).

Silvio de Abreu foi para o horário nobre e se destacou com [Rainha da Sucata](#) e [A Próxima Vítima](#).

Ivani Ribeiro escreveu suas duas melhores novelas na Globo: os remakes de [Mulheres de Areia](#) e [A Viagem](#).

Outros títulos de destaque: [Barriga de Aluguel](#), de Glória Perez; [Vamp](#), de Antônio Calmon; [Quatro por Quatro](#), de Carlos Lombardi; [Por Amor](#), de Manoel Carlos; e [Xica da Silva](#), de Walcy Carrasco - esta última produzida pela Manchete.

Anos 2000

A chegada do novo século mostrou que a telenovela mudou desde o seu surgimento. Mudou na maneira de se fazer, de se produzir. Virou indústria, que formas profissionais e que precisa dar lucro. A guerra da audiência continua agora mais do que nunca. Mas a telenovela ainda está calcada no melodrama folhetinesco, pois sua estrutura é a mesma das antigas radionovelas. O maior exemplo disso é [O Clone](#), de Glória Perez, um sucesso arrebatador, um "novelão assumido".

A Record, a partir do relevante sucesso da nova versão de [A Escrava Isaura](#), escrita por Tiago Santiago, investe pesado em teledramaturgia, almejando posições da Globo na supremacia em produções de novelas. Seguem-se alguns êxitos, como [Prova de Amor](#) e [Caminhos do Coração](#), também de Tiago Santiago, [Cidadão Brasileiro](#) de Lauro César Muniz e [Vidas Opostas](#) de Marcílio Moraes. A Globo segue com alguns sucessos pela década, mas a audiência das novelas (e da televisão em geral) é cada ano mais baixa, reflexo da popularização de mídias que roubam a audiência da TV aberta - como a TV a cabo e a banda larga -, das mudanças de comportamento da população em geral e até de uma certa saturação do gênero.

Outros títulos de destaque: [Laços de Família](#) e [Mulheres Apaixonadas](#), de Manoel Carlos; [O Cravo e a Rosa](#), [Chocolate com Pimenta](#) e [Alma Gêmea](#), de Walcy Carrasco; [Celebridade](#), de Gilberto Braga; [Da Cor do Pecado](#) e [Cobras & Lagartos](#), de João Emanuel Carneiro; [Senhora do Destino](#), de Aguinaldo Silva; e [Belíssima](#), de Silvio de Abreu, *Páginas da vida*.

Vídeos de Apoio-Aula 10

Vídeos da História da novela no Brasil
www.youtube.com/watch?v=z_b61pTXfF

Texto da Aula- 10

Anexo 2

INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação
XXV Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – Salvador/BA – 1 a 5
Set 20021

Os sentidos da telenovela: as audiências e o texto ficcional¹

Roberta **Manuela Barros** de Andrade²

RESUMO

Por que os espectadores das telenovelas brasileiras comentam, discutem e tomam partido de suas personagens com a familiaridade de quem divide com elas seus afetos e emoções? Creio que uma via de acesso para responder a esta questão está na compreensão do conjunto de regras, normas e convenções que guia a estrutura textual das telenovelas e, ao mesmo tempo, restringe as interpretações de suas audiências. Em outras palavras, as telenovelas possuem um texto com uma estrutura específica a ser lida, compreendida e incorporada. É essa compreensão que assegura, creio a identificação e a fidelidade ao gênero. Nesse contexto, a reflexão sobre onde, como e de que forma se constitui o conhecimento de suas audiências sobre essas regras e convenções, a partir do ponto de vista dos próprios telespectadores é o mote desse trabalho.

Palavras-chave: telenovela, audiência, gênero.

1 Trabalho apresentado no NP14 – Núcleo de Pesquisa Ficção Seriada, XXV Congresso Anual em Ciência da Comunicação, Salvador/BA, 04 e 05. Setembro. 2002.

2. A autora é graduada em Comunicação Social, mestre e doutora em Sociologia pela Universidade Federal do Ceará. É autora do livro “O Fim do mundo: imaginário e teledramaturgia”, São Paulo, AnnaBlume, 2000. Atualmente, está engajada em pesquisas que elegem como objeto de estudo as narrativas ficcionais audiovisuais, tanto nos âmbitos de sua produção como de sua recepção. É professora titular do curso de Comunicação Social da Universidade de Fortaleza (Unifor).

REALIDADE E FICÇÃO NAS TELENOVELAS

Por que os atores sociais comentam, discutem e tomam partido de personagens com a familiaridade de quem divide com elas seus afetos e emoções? Creio que uma via de acesso para responder a esta questão está naquilo que nutre as telenovelas, que lhes dá força e vigor: sua capacidade de, ao narrar paixões, suscitar emoções. As emoções, paixões e afetos, elementos prioritários para a configuração da vida cotidiana, são o cenário, por excelência, das telenovelas. As telenovelas, assim, não apenas encenam paixões como o fazem instituindo uma retórica do excesso. Essa “extravagância emotiva” se impõe a partir de uma estrutura dramática que exhibe descaradamente os sentimentos, o que exige a todo o momento, da audiência, uma resposta em risos, prantos, suores, palpitações e estremecimentos, em tudo aquilo que configura o que chamamos de emoções. É o que demonstra o depoimento de Paula³: *Telenovela? É isso, é um pouco da questão da emoção. De você reviver a emoção cotidiana, de você se ver em alguns personagens. Não que seja uma identificação porque eles são muito idealizados, mas você embarca também muito no momento. A coisa te atrai, um personagem te atrai, mas é por conta disso, do compromisso da história da novela com a história da emoção. Acho que esta é a coisa mais forte nos personagens ainda que às vezes eles sejam muito estereotipados. É por mais brega que se seja, você cai na coisa da emoção mesmo que às vezes carreguem nas tintas e que fique aquela coisa que a gente ri, mas, no final, o que vale é a reflexão que ela provoca e a emoção que ela causa* (Paula, 32, jornalista).

Charlotte Brusndom (1981) lembra que as competências culturais além de pressuporem entendimentos por parte da audiência do gênero e de suas regras ou convenções, devem ser combinadas com a habilidade e a vontade de se *engajar emocionalmente* na moral dos códigos de conduta das personagens. A própria estrutura. Os depoimentos a seguir são partes do trabalho de campo de minha tese de doutorado. Para materializar minha pesquisa, trabalhei diretamente com dez pessoas, inseridas em suas famílias, com capitais econômicos, culturais e sociais diversificados. São donas de casa, bancários, professores, funcionários públicos, jornalistas, costureiras, estilistas de moda, agentes administrativos,

atendentes de hospital. Casados, solteiros e divorciados, com números de filhos variados, possuem grau de instrução diferenciado que vão desde a simples educação básica à universidade. A seleção dessas pessoas foi feita através de indicações de vizinhos, pessoas da família, colegas de trabalho, amigos e amigos de amigos. O único critério exigido foi possuírem hábitos de consumo que incluíssem o de assistir a telenovelas, além de terem, logicamente, disponibilidade para participar de uma pesquisa que duraria mais de oito meses. O texto tem um papel essencial no envolvimento dos telespectadores. É impossível ver telenovela sem certo engajamento pessoal. Assistir à telenovela é muito mais do que vê-la, é estar envolvido em sua trama, é se deixar levar pelo suspense, é compartilhar emoções com as personagens, discutir suas motivações psicológicas e suas condutas, decidindo o que é certo ou errado, em outras palavras, é viver seu mundo. A característica básica do gênero é, nesse sentido, o convite implícito no texto à especulação sobre julgamentos morais ou dilemas emocionais das personagens. Convite que é aceito pela audiência e materializado nas fofocas, conversas e comentários que a trama destila.

Esta capacidade de exacerbar emoções deve-se, em parte, ao fato de que a telenovela é uma dramatização e representação da vida cotidiana, com todos os seus problemas, conflitos, resoluções e comportamentos. Essa noção de que se trata de uma narrativa que conta “como a vida é” atua como um fator que minimiza a distância que existe entre a personagem e o ator, criando a ilusão de que se trata de uma estória “real”.

Este aspecto de veracidade é exatamente o que os telespectadores esperam do gênero.

Neide, 55, professora universitária reafirma, esta necessidade pela veracidade dos enredos.

O mais importante em uma telenovela é o enredo. Mas tem que ser enredos baseados na vida real. Quando eles desenvolvem e você vê que aquilo pode acontecer se tornam mais interessantes do que tudo inventado, tudo fictício, né? Eu gosto mais do enredo em que você vê que aquilo que está acontecendo na novela acontece realmente na vida real, por pior que seja, é um acontecimento, é um fato que acontece na vida real.

Nesse sentido, somente quando a experiência da ficção é vista como genuína, existe o envolvimento ou o engajamento emocional. A audiência tem que estar apta a acreditar que as personagens construídas no texto são pessoas reais, agradáveis ou não, com quem possuem afinidades ou não. A realidade apresentada deve coincidir com a realidade social das pessoas ordinárias. Esta realidade deve ser reconhecível, comparada com o ambiente de cada um, deve ser provável, isto é coerente e normal. O princípio da realidade tornar-se, assim, uma das razões do prazer que as audiências encontram ao assistir a uma telenovela. Mas, se a telenovela é vista como um espelho da realidade, muitas vezes é reconhecida como um espelho distorcido.

Aquela Ângela entrava em tudo em que era canto e ninguém via, numa cidade como o Rio de Janeiro, que chega carro a toda hora, a segurança é a maior do mundo. Principalmente quando já havia tido um problema, toda hora tinha uma bomba ali e ninguém via entrar. Como é que pode? Novela tá uma coisa ridícula. Ninguém fecha uma porta, é tudo aberto, é absurdo, né? (Ayrton, 49, bancário).

No entanto, quando as audiências comentam que as telenovelas devem copiar o real não se deve ter em mente que a realidade que ela cria seja igual ao real que a inspira. Se isto fosse possível, estaríamos diante de um verdadeiro fracasso, como afirmam os depoentes. Se copiarmos totalmente o real, a criação artística está dispensada e a ficção perde o seu encanto (Rosenfeld; Cândido, 1998). Daí porque novela, no entender de sua audiência, não deve chocar. De acordo com Paula, chocar é qualidade que pertence aos programas jornalísticos, quando a novela choca, ela simplesmente “não funciona”. *Uma novela não é um programa jornalístico, não é só uma questão do marketing social. Chocar em novela não funciona porque você pode chocar em programa tipo Ratinho, essas coisas, tudo bem, mas em uma novela abordar um tema chocante não funciona pra quem assiste novela.*

Assim, à medida que quiser copiar as desigualdades estruturais da realidade brasileira, a telenovela será um fracasso completo. No enredo, o essencial é sempre inventado. As personagens e as histórias não correspondem à realidade total, apesar de nascer delas. Se o critério de realidade é algo ressaltado na trama, seu controle tem importância vital para a conquista da

audiência. Eis por que Cláudia, 25, estilista de moda, assevera não poder “carregar muito nas tintas”. A telenovela é uma narrativa que trata da contemporaneidade, mas ela não pode prescindir de ser uma ficção. O seu enredo não pode conter elementos que a tornem triste ou depressiva porque isto quebraria a sua função compensatória. Nesse sentido, os problemas sociais, elementos que constroem, em certa medida, a sensação de realidade, devem vir como pano de fundo, não como elemento central da trama porque sua inserção destacada pode ser tornar inverossímil para a audiência. É o que confirma Cláudia:

Aquela violência em Torre de Babel estava demais, era realidade demais e tudo junto – drogado, sapatão – eles resolveram assim colocar tudo junto. Aí, eles colocaram o drogado e já junto com o traficante, os dois fugindo. Acaba que ainda fica meio estranho pra gente. E aí tinha a família do Clementino, que era um preso, a Shirley manca, com um problema na perna e os outros dois completamente doidos, abobados, sem inteligência nenhuma e o outro Jamanta, coitado. Assim, era muito drama junto... Não me interessava ver não, eu queria uma coisa mais leve. Tem que balancear sabe, até porque fica muito caricatural pegar assim, o drogado, a sapatão, o presidiário, eu acho muito pesado, muita dose de realidade pra uma novela só. A gente já tá assistindo o Jornal Nacional e depois vai assistir só violência também na novela, não dá.

Nessa perspectiva, o sentimento de realidade não somente decorre de mera adesão ao real, porquanto muitos outros fatores diferentes são responsáveis pela sua “credibilidade”. Meus informantes encontram prazer nas telenovelas, seja porque se identificam com as situações das tramas, seja porque aprendem lições úteis sobre como lidar com situações-limite. Mas motivações ligadas ao prazer, ao entretenimento e ao escapismo também são mencionadas. Para os meus informantes, o ato de ver telenovela está associado a um entretenimento, significa relaxamento, descanso após um dia de trabalho. O entretenimento pertence ao domínio do lúdico. O lúdico é visto na experiência do dia-a-dia como um “tempo para si”, uma liberação das algemas do trabalho exterior e interior, com todas as preocupações que ambos trazem.

A gente já vive em um mundo tão conturbado, tá certo que elas apresentam muitos fatos da vida real, mas eu acho que devia, não é pra pessoa

viver iludida, mas pelo menos pra gente chegar nesse horário e sentir assim um certo alívio porque a realidade a gente vive as 24 horas do dia. A gente assiste novela pra esperar ver algo melhor, gente jovem, bonita, coisa assim mais, uma expectativa de uma vida melhor, mais feliz (Aldênia, 60, dona de casa).

Se na vida real os problemas diários são difíceis de “manejar” ou “solucionar”, nas telenovelas, eles são facilmente resolvidos. Essa característica da narrativa parece ter importante papel no prazer que as audiências encontram nas telenovelas porque elas, de certa forma, as aliviam temporariamente dos seus problemas financeiros e das pressões familiares cotidianas. *Então, quer dizer a gente se ilude na novela, o povo é pobrezinho e de repente tá assim cheio da grana. É uma doce ilusão. Eu gosto porque a gente fica preocupada com a vida mentirosa das novelas, e aí a gente se esquece um pouco dos problemas da gente. Ai eu fico toda preocupada - amanhã será que fulano vai morrer e não sei o que mais, que faz você esquecer um pouquinho de seus problemas, entrando nos problemas de mentira* (Maria Eugênia, 39, agente administrativa).

Nesse sentido, é errado basear-se na idéia de que um texto pode ser uma direta e imediata reprodução ou um reflexo do “mundo lá de fora”. Pensar-se assim é ignorar o fato de que todo texto é seleção e adaptação: elementos do mundo real somente funcionam como pano de fundo para o processo de criação e, portanto, todo texto é um produto cultural elaborado sobre determinadas condições de produção. No entanto, este “mundo lá de fora” é sempre uma referência para a construção da narrativa. Meus informantes, sem exceção, realçam o fato de assistirem às telenovelas porque acreditam que se trata de uma história “real” ou mesmo “plausível”.

No entanto, se levarmos em consideração, por exemplo, a óbvia diferença entre as exageradas tramas ficcionais e o dia-a-dia das audiências está em um aparente descompasso. Este descompasso pode, contudo, ser parcialmente solucionado na introdução do conceito de *realismo emocional* que pode ser percebido nas tramas como os eventos ligados basicamente às histórias da intimidade que incluem as crises e tragédias da família.

1. TRAGÉDIAS DA FAMÍLIA

As telenovelas concentram-se nos altos e baixos das relações familiares. O mundo de fora da família é apresentado quase sempre como ameaçador à ordem familiar que está sempre resistindo a ataques externos e internos. É esta estrutura da família que vai determinar a quais regras cada um de seus membros deve se conformar. Nas telenovelas, as crises e tragédias familiares se seguem tão rapidamente umas as outras que dificilmente podem ser comparadas à vida normal, mas esta estrutura é “naturalizada” nas telenovelas.

Elas não podem sobreviver sem assassinatos, batalhas legais, casos extraconjugais ou sérias doenças. O fato de suas histórias serem tão exageradas é a pista para compreendermos sua importância em nossa sociedade.

No mundo das telenovelas, as personagens passam por todos os tipos de calamidades como se fossem eventos normais da vida. O significado desse tipo de estrutura é que a miséria humana é exposta de uma maneira empática. Essas áreas de dores emocionais ou psíquicas parecem que só podem ser expressas se super dramatizadas na narrativa. Dramas exageradas podem ser vistas como metáforas desses sofrimentos difusos e difíceis de descrever o que Ang (1985) chama adequadamente de “tormentas da vida”, que ocorrem ocasionalmente com os indivíduos. Essas “tormentas” são reconhecidas pelas audiências que as utilizam como parâmetro de comparação entre o que se vê na tela e seu dia-a-dia.

Você vê, em novela, tem sempre muita doença, muito casamento fracassado, muito casal em crise, muita gente desempregada, mas tudo isso, acontece também com a vida da gente. Conheço gente que de uma hora pra outra descobriu estar com uma doença gravíssima, quase batendo as bielas, foi um horror pra família, principalmente porque eles não tinham dinheiro pra pagar o hospital, teve que reunir tudo que foi de parente, um horror. Quando a gente olha o que passa na novela, vê que pode acontecer a qualquer hora com todo mundo, comigo, com você, com meus filhos, né? (Rita, 54, dona de casa).

Na vida real, dificilmente somos chamados a sentir tão intensamente e dificilmente nessa escala de conseqüências, mas as emoções dramatizadas nestes enredos improváveis não são nelas mesmas irreais. Os conflitos que formam a fundação do desenvolvimento dramático da narrativa têm a ver com

dificuldades familiares. Se os problemas estão na esfera das vidas pessoais, o desenvolvimento dessa vida pessoal está na família, o excitação vem dos conflitos não somente entre inimigos, mas, de pessoas ligadas por laços de amor ou sangue, esta é a razão porque não há invencibilidade nas histórias. A invencibilidade como um valor não conta nas relações familiares. Ninguém é invulnerável, não importa o quanto a personagem seja heróica, poderosa ou forte, aí reside a grande tragédias nas telenovelas.

...o caso da Rebeca, sua maior inimiga é sua própria irmã, aquela é uma peste, apronta, menina, e é capaz de conseguir separar os dois (Rebeca e Antônio) com essa história de gravidez, tudo mentira né? É triste quando acontece essas coisas na família, mas hoje tá tudo mesmo de pernas pro ar, a gente só vê mesmo coisa assim, é filho matando pai, irmão contra irmão, sei não onde é que a gente vai parar...(Ecir, 53, dona de casa)

Nas telenovelas, relembro, encontramos a antítese entre os princípios do prazer e os princípios da realidade, a eterna contradição, a insolubilidade dos conflitos, a impossibilidade de reconciliação entre desejo e realidade. Nesse sentido, a chance de trabalhar além das inescapáveis frustrações, transpondo-as para uma alternativa ideal parece ser nada além de uma ilusão momentânea. As personagens lutam por uma vida feliz no imediatismo da existência, mas não são capazes de alcançar seu objetivo. Elas vivem em contradição, assimilando confrontações em vários graus. As resoluções definitivas são impossíveis (pelo menos até que a história se conclua). Os problemas lentamente as derrotam e é precisamente o encarar dessa impotência primeira que as fazem trágicas.

Entrementes, esse turbilhão emocional, alocado no mundo privado, desloca seus tentáculos e se enraíza também na esfera pública.

2. ESFERA PÚBLICA E PRIVADA

As telenovelas se caracterizam por engajar as audiências em suas narrativas a partir, em parte, de sua capacidade de abrir à discussão pública discursos emocionais e domésticos que são normalmente associados ao mundo privado. No mundo das personagens, a privacidade é impossível porque todos os membros da trama têm acesso irrestrito às experiências e sentimentos de outras personagens. Mas, paradoxalmente, lembra Munford (1995) a privacidade e sua

violação são centrais para o desenvolvimento do enredo. De fato, se na vida real existe distinção entre essas esferas, nas telenovelas, a barreira na vida diária que permite ou força as pessoas a separarem as experiências públicas das privadas e a manter essas últimas em sua intimidade, é ultrapassada dentro e pela narrativa telenovelística. Nela, é impossível as personagens dizerem que “algo não é da conta de alguém” porque tudo “é da conta de todo mundo”.

No entanto, se as telenovelas são sempre associadas com a domesticidade e os problemas de ordem pessoal/familiar, isto não significa que os assuntos da esfera pública, do trabalho e da política não encontrem lugar no enredo. Muito pelo contrário, a distinção entre o público e o privado é essencial em sua estrutura. No entanto, eles não funcionam como instâncias autônomas, pelo contrário, nas telenovelas, a esfera pública é colonizada pela esfera privada. A perspectiva em que os eventos públicos são relatados é sempre pessoal. O tipo de eventos e situações da esfera pública descrito nas telenovelas é guiado pelos problemas e complicações provindos da esfera privada.

Nas telenovelas, existe uma forte tendência de, não somente trazer as relações pessoais para as relações de trabalho, como também de lidar com as últimas com táticas e estratégias que fazem parte do mundo privado. Assim, as relações na esfera pública dependem do desenrolar das relações privadas. As telenovelas provêm as personagens de razões e motivações emocionais para as tomadas de decisões de trabalho que são, em última instância, moldadas pelo caráter das personagens. O mundo do trabalho é visto, assim, como uma extensão do mundo privado.

Maria Regina? É uma moça ruim, muito mal educada, se tivesse levado uns bons trancos do Valdomiro, melhorava que era uma beleza.

Você viu como ela trata os empregados? Pior do que lixo, não sei como a pobre secretária agüenta, sem falar nas irmãs, no cunhado e no marido que têm que trabalhar com esta peste, ô espiritozinho de porco (...) Essa moça odeia tanto o pai, só Deus sabe o porquê, que vai acabar levando a marmoraria pra falência, vai acabando fazendo besteira e prejudicando todo mundo, ah, umas boas palmadas..(Airton, 49, bancário).

Nesse sentido, questões relativas às relações de poder na sociedade são sempre inseridas na ótica dos conflitos familiares. O econômico, afirma Geragthy

(1991), é sempre explicado ou mediatizado pelas inter-relações que possui com o “mundo da casa”.

Justamente porque o trabalho é representado como uma extensão da esfera privada, as telenovelas convidam as audiências a fazerem julgamentos sobre o trabalho e os negócios fora de seus próprios termos.

Por outro lado, os lugares públicos, fábricas, praças, escritórios, praias, hospitais, ruas, dotam as telenovelas de um espaço para se comentar os assuntos da esfera privada: aniversários, noivados, casamentos, mortes, assassinatos, suspeitas de assassinatos, crises maritais, adultérios, alcoolismos, doenças raras, abortos, estupros, acidentes de avião, de carro, seqüestros, tratamentos psiquiátricos etc. O mundo público não é somente o lugar onde os negócios são realizados e a informação- matéria prima dos enredos- é trocada, mas também o espaço onde as atitudes das personagens recebem o escrutínio público, sendo aceitas ou condenadas⁴. De fato, os momentos mais dramáticos nas telenovelas ocorrem quando os “segredos” e “mentiras” que movem as personagens se tornam públicas, como no caso dos adultérios, da falsa gravidez etc. Estes momentos de “revelações” que causam maior impacto sobre as audiências são um dos elementos mais prazerosos encontrados em sua estrutura. No entanto, esse prazer não é uma compensação dos augúrios da vida nem um vôo além deles, mas uma dimensão da mesma que se concretiza no que chamo, assim, como Ang (1985) de “estrutura trágica do sofrimento”.

3. A ESTRUTURA TRÁGICA DO SOFRIMENTO

A vida emocional, nas telenovelas, é caracterizada por flutuações sem fim entre a felicidade e a infelicidade. Portanto, as narrativas telenovelísticas são uma questão de cair e de levantar, muitas e muitas vezes. Esta estrutura dos sentimentos pode ser chamada de trágica, trágica porque a idéia de felicidade jamais pode durar, pelo contrário, ela é precária.

Nela, os altos e baixos têm um lugar central. A vida representa um problema de acordo com a trágica estrutura dos sentimentos, mas isso não quer dizer que a vida consiste somente de problemas. Pelo contrário, problemas são vistos como problemas se existe uma solução, isto é, se existe a esperança de

melhores dias. Essa “trágica estrutura dos sentimentos” não pode, no entanto, consistir, como nos gregos, da Grande Tragédia do Homem, mas consiste, por outro, na expressão do lado trágico da vida de todos os dias, que traz ao homem ordinário a existência das mais dramáticas forças morais. É uma questão de fazer do mundo das relações interpessoais não somente um mero contato, mas encontros que devem ser cuidadosamente nutridos, julgados, manipulados.

As telenovelas revelam a recusa ou inabilidade de aceitar o cotidiano como banal e sem significado e nascem de uma vaga e inarticulada insatisfação com a existência do aqui

4. A mera posse de informações tem um peso importante para as personagens das tramas. Se as personagens são definidas na trama pelas relações românticas que possuem com outras personagens, seu papel é também definido pelo seu conhecimento. Descobrir e controlar o acesso a informações privadas e o e agora. Não se trata do grande sofrimento que tem um papel predominante na história da humanidade geralmente visto como a tragédia humana os infortúnios da guerra, os campos de concentração, a fome etc. – mas sim do que não é visto como trágico de maneira nenhuma, isto é, a dificuldade de nos comunicarmos uns com os outros. Frequentemente, os diálogos entre personagens não são exemplos de franqueza ou de honestidade nas comunicações. As personagens não dizem nada ou não dizem o que querem ou querem dizer mais do que dizem. Por outro lado, existem sempre coisas que não podem ou não devem ser ditas. A não comunicação apresenta sempre um atraso na solução dos obstáculos, dos problemas, dos erros.

Os diálogos revelam quase sempre falsas verdades que articulam atrasos e adiantamentos. Esta posição de eterna expectativa cria um sentimento de que coisas estão constantemente acontecendo e tornando-se cada vez mais complicadas, ainda que em termos de ação nada realmente aconteça. Os *closes-ups* enfatizam o fato de que as personagens não têm controle sobre elas próprias, sobre suas próprias vidas ou de outrem não somente por conta das maquinações de uma entidade sobre-humana, mas, por conta das contradições inerentes à vida em sociedade e a comédia dos erros que a subjaz.

Este sofrimento constante dos heróis é o que move a trama e baseia-se não na vontade soberana dos deuses que brincam com os humanos a seu bel-

prazer, como nas tragédias, mas nas intrigas e armadilhas tecidas pelos antagonistas. Esta dose de sofrimentos e injustiças presentes nas telenovelas é um dos mais eficientes mecanismos para produzir o “engajamento emocional” do qual fala Brunsdon. *É porque os maus sempre conseguem aquela coisa, quando eles querem tramar, sempre dá certo e fica aquela coisa, ah é porque é novela. Os maus sempre tramam, planejam e dá certo, é impressionante, sabe, às vezes eu tenho é raiva. Geralmente tem os ruins que querem se sobressair sempre encima dos bonzinhos e toda vida dá certo e isto o que mais me aborrece na novela* (Jaqueline, 38, atendente de hospital).

“Timing” dessas revelações são instrumentos através dos quais algumas personagens manipulam e têm poder sobre outros caracteres.

Apesar de muito do sofrimento nas telenovelas ser apresentado como inevitável, ele é quase sempre falta do vilão que tenta fazer com que as coisas aconteçam e controlar eventos. Nas telenovelas, o bem e o mal são personalizados, assinalados. Eles habitam as personagens. O mal é vilania que envolve o homem em uma voz profunda. O bem e o mal podem ser nomeados assim como as pessoas que os carregam. O ritual melodramático exige a confrontação com os antagonistas identificáveis e a expulsão deles do mundo.

Porém, na telenovela, não basta que as injustiças sejam reconhecidas, os culpados devem ser castigados. Essa reparação justiceira, oriunda do melodrama, é, segundo Maziotti (1996), o que outorga e dá sentido a trama. Essa é a lógica e a moral do melodrama: que os alienados dos bens desfrutem, junto aos protagonistas, do triunfo do amor, da revelação, da identidade e das coisas que devem terminar no local ao qual correspondem. Os protagonistas sofrem acidentes, dores imerecidas, perigos só para alcançar este desenlace final.

O Estênio mesmo assiste metade de Meu Bem Querer porque tem uma pessoa maldosa e a gente assiste e fica torcendo pra ter um castigo porque sempre o ruim recebe um castigo e o bom obtém recompensas, e isso faz a gente torcer. E em Meu Bem Querer, tem a menina que é muito ruim que casou com o outro que é médico e agora quer se vingar dele e tem a parte daquela, como é que chama a bruxa? A Custódia que é muito mal e está apaixonada pelo prefeito e a parte da Verena que é também uma sofredora.... (Rita, 54, dona de casa).

Para os vilões, não há reconciliação, não existe um claro valor transcendente a ser expurgado. Existe, por outro lado, uma ordem social a ser legitimada, uma série de imperativos éticos a serem posto na claridade. O vilão constantemente ignora as leis e regras da sociedade e as ultrapassa para seus próprios fins. As desonestidades e intrigas do vilão são a causa maior das misérias da trama. Esta personagem é a única que não se submete que resiste à moral instituída. Ela demonstra uma recusa a desistir, a se abater quando a vida não se produz exatamente como é almejada. É a vilã que dá vida à comunidade e faz com que as coisas aconteçam. Os vilões têm uma enorme capacidade manipuladora, de observar os aspectos frágeis dos caracteres e transformá-los a seu favor.

Eles trabalham em uma série de eventos que tornam outros caracteres totalmente sem defesas. Este é o caso do aparecimento da gravidez nas tramas.

Ao contrário de muitas mulheres nas telenovelas que não são bem sucedidas em ficarem grávidas ou que ficam grávidas como consequência de um momento de descuido em suas vidas, a vilã maneja, durante um tempo, a gravidez, fazendo com que ela trabalhe a favor de seus objetivos. Ela dá a concepção o estilo de uma empreitada. Se a vilã decide que quer casar com um homem, ela “tirá vantagem dele” numa noite quando ele está especialmente vulnerável e o seduzirá e se não produzir uma gravidez, ela simplesmente mentirá. A antagonista, antes de permitir que a criança controle sua vida, normalmente a usa para suas ambições egoístas.

Um de seus papéis típicos é o de ameaçar o pai com a privação da criança. Ela reverte o papel passivo da mulher na relação amorosa. Ela negocia. Nesta barganha, ela tenta manipular o desaparecimento do homem, fazendo-o retornar à relação amorosa, ao manter o destino da criança pendente numa balança. É o que constata Jaqueline, 38, atendente de hospital: *Em Meu Bem Querer tem a Lívia, a Lívia é capaz de ficar com a tutela do menino, porque na hora vai disser que o filho que ela tá grávida é do Antônio, vai dar certo nem que no fim eles descubram, mas toda trama dela dar sempre certo, engraçado e os bonzinhos toda vida se lascam, é, novela é assim.*

E aqui os papéis femininos e masculinos tendem a ser revertidos. O homem melodramático sofre uma ansiedade “tipicamente” feminina cujos filhos

podem ser “roubados”, “retirados” “arrancados” de seus braços. Assim, as espectadoras têm a satisfação de ver os homens sofrerem as mesmas ansiedades e as mesmas culpas usualmente experienciadas pelas mulheres e, ao mesmo tempo, têm o prazer de vê-los receberem punições “similares” às suas transgressões. A própria revelação da gravidez, quase sempre realizada num momento de grande impacto dramático, autoriza ainda interrupções nas ligações amorosas do casal protagonista: como o casal pode se unir se outra mulher lhe carrega o filho? Trata-se de uma situação impossível para a moralidade melodramática que exigirá muitas vezes o sacrifício do feto que perecerá em um aborto natural.

Ainda que a vilã nunca seja bem-sucedida, apesar de suas inúmeras tentativas de “perturbar a vida dos protagonistas”, ela nunca falha permanentemente. Quando uma vilã se redime, outra aparecerá para substituí-la. E se a vilã sofre por seus fracassos, os protagonistas também sofrem por não interferirem em seus destinos como a vilã o faz. É, enfim, a vilã que efetivará o jogo de conquistas, seduções, intrigas e ocultamentos da trama.

Nas telenovelas, os vilões proliferam porque sem eles a narrativa não evolui. Nesse sentido, estamos diante de uma contradição insolúvel. O imperativo melodramático das telenovelas– os bons devem ser recompensados e os maus punidos – está sempre em perigo porque sua mensagem latente é que nenhuma personagem pode ser feliz ao mesmo tempo em que outra, não importa o quanto mereça a felicidade. Assim, a identificação não ocorre apenas com um protagonista em uma linha de ação, ela tem uma intercessão com muitas vidas. As subtramas se complicam a fim de que os destinos se tornem complexos. Através desse amálgama de caracteres e de tramas, não vemos muito o trabalho do destino individual, mas a moralidade do mundo.

As telenovelas insistem na insignificância das vidas pessoais. A audiência pode ser convidada a se identificar com a união de um casal de amantes só para, no momento seguinte, a identificação ser quebrada no instante de intensidade em que a atenção é focada nos sofrimentos da rival. O mundo da telenovela é ambíguo. É um mundo onde a vida pessoal prevalece, mas ao mesmo tempo é pervertida, pois nenhuma personagem é livre para construir uma vida própria. As telenovelas sobrevivem porque as mudanças e o engajamento passam por uma

série de histórias que não dependem apenas de um ou dois caracteres, mas, do todo. As audiências sabem, por exemplo, que um caráter que apareceu fortemente em um grande número de capítulos ficará em segundo plano por um tempo para que outro caráter mostre sua potencialidade dramática. As idas e vindas de narrativas dão ritmo à trama. Diferentes narrativas existem lado a lado, algumas vezes se tocam e se interseccionam e algumas vezes correm paralelas, mas todas fazem parte de uma “comunidade”.

A unidade da história, assim, não é criada por todas essas personagens individuais juntas, mas pela comunidade na qual elas vivem. Esta comunidade também aparece para determinar quais possibilidades de ação se abrem para as várias personagens. Nenhuma sequer das personagens escapa às suas regras. Neste sentido, ela é um espaço fechado como uma vila, uma rua, um hospital. No entanto, novas personagens podem e entram nesse espaço, mas, no momento em que elas fazem sua entrada, estão sujeitas às leis e à lógica do lugar. A comunidade como um todo não é, no entanto, harmoniosa, ao contrário, conflitos e disputas fazem a ordem do dia. As telenovelas, nesse sentido, seguem as vidas individuais das personagens, mas, não estão interessadas em toda a sua vida, isto é, não revelam todos os seus afazeres, todas as suas experiências. Elas são seletivas. As telenovelas nos contam muitas coisas sobre diferentes personagens, mas também deixam parte de suas vidas não narradas. Elas lidam com uma multiplicidade de personagens com diferentes conflitos uns com os outros, que se produzem continuamente graças à falta de conhecimento dos planos das outras pessoas, de suas motivações, de seus esquemas revelados através da conversação, do conselho, da confidência, elementos usuais na vida cotidiana.

Uma das principais características das telenovelas é, entretanto, tornar familiar a história desses desencontros das personagens. Há, assim, várias possibilidades de trabalhar esta familiaridade: uma delas se encontra na previsibilidade. A familiaridade não é somente baseada no conhecimento dos eventos – que uma personagem está grávida, ou que outra está tendo um caso extraconjugal – mas no entendimento do modo como este caráter age na rede de relações que constituem o gênero. É claro que muitas dessas conseqüências são previsíveis, mas não devemos subestimar essa previsibilidade. O que acontecerá pode ser até previsível, mas o interesse está no como acontecerá e na dose de

sofrimento que as ações engendram, já que o estabelecimento da harmonia é sempre ameaçado pelo próximo evento: um casamento pelo divórcio, a união da família pela partida dos filhos, a celebração da comunidade por disputas e querelas.

Logicamente, a “gramática” que guia as telenovelas vai além do exposto aqui. As telenovelas tratam ainda de questões que dizem respeito à imaginação melodramática que configura suas tramas; aos modelos de amor e casamento que elabora; às utopias de uma sociedade harmoniosa e justa que constrói; aos segredos e mentiras que tecem seu enredo; à geografia espaço-temporal que sustenta sua narrativa. Enfim, as telenovelas possuem um complexo texto com uma estrutura específica a ser lida, compreendida e incorporada.

Entendo, assim, que uma análise estrutural de um texto – seja ele qual for – e de seu conteúdo manifesto continua sendo uma necessidade essencial porque a polissemia carece de uma estrutura própria, existindo linhas diretivas codificadas na mensagem.

O texto presente nas telenovelas pode oferecer ao sujeito posicionamentos de inteligibilidades específicas, incliná-lo a preferir certas leituras a outras. Isto quer dizer que as telenovelas podem produzir efeitos no que se refere a definir temas, instalar a agenda dos problemas sociais e proporcionar termos nos quais eles podem ser pensados, mas o que ela não pode fazer é garanti-los. Intentei, pois, mostrar, aqui, algumas das estruturas e mecanismos internos das telenovelas que convidam as audiências a fazerem certas leituras e a bloquearem outras. Mas, lembro que o texto telenovelístico é ainda uma prática que se relaciona com as rotinas diárias de suas audiências e com suas assunções. Dessa forma, ao analisarmos as telenovelas não podemos perder de vista o seu caráter específico, o gênero que a conforma e o meio que circula. Essas questões, creio, devem estar incluídas em qualquer análise profícua da interação texto/audiência na sociedade brasileira.

BIBLIOGRAFIA:

ANG, I. Watching Dallas: soap-opera and the melodramatic imagination, London, Methuen, 1985.

BARBERO, Jesus Martin. La telenovela en Columbia: melodrama, televisión y vida cotidiana, Revista de la Federación Latino Americana de Asociaciones de Facultades de Comunicación Social, No.17, junho de 1997.

BRUNSDOM, Charlotte. Crossroad: notes on soap-opera, Screen, 22(4), 1981.

GERAGTHY, C. Woman and soap Opera, Cambridge, Polity Press, 1991

HALL, Stuart, Encoding/decoding IN: Media texts: authors and readers, London Open University, 1994.

MUNFORD, L. S. Love in ideology in the afternoon-soap opera, women and television genre, Indiana, Indiana University Press, 1995.

CANDIDO, A., ROSENFELD, A. Et alii. A personagem da ficção, São Paulo, Perspectiva, 1998.

MAZIOTTI, Nora. La industria de la telenovela, Buenos Aires, Paidós, 1996.

Texto - Aula 11

<http://pt.shvoong.com/social-sciences/1660488-influ%C3%Aancia-das-novelas-na-vida/>

A influência da novela na vida das pessoas.

Reunir-se em frente à televisão após o jantar para assistir à **telenovela**, mais que um hábito tornou-se um ritual nos lares brasileiros. Cultuada, a novela dita moda, linguagem, hábitos e contribui para a alienação de seu **público**. A imagem de um “mundo perfeito” mostrada nas novelas dá uma visão distorcida da realidade. Os padrões difundidos são copiados e seguidos, porém, as pessoas não conseguem adaptá-los a uma vida real, o que gera ansiedade, angústia e frustração. Compramos a idéia ilusória de um mundo perfeito, em que todos os problemas são resolvidos, o mal é punido e o bem sempre vence. Romântico, mas irreal...

Embora problemas sociais também sejam abordados em novelas, para nós, os telespectadores, a trama e o destino dos protagonistas são sempre priorizados. Isso nos torna acríticos e, assim, naturalizamos questões sociais graves passando a considerá-las normais ou comuns. Temas sobre drogas e homossexualismo exibidos em novelas são encarados como “uma livre opção de cada um” e não como um desafio para a sociedade.

Outro problema é o da construção de mitos. Espelhando-se nos protagonistas, os jovens os idolatram e ignoram suas atitudes erradas, para as quais sempre buscam justificativas. Os galãs de novela são para as meninas o estereótipo de homem perfeito e para os rapazes o modelo a ser seguido. O fato, no entanto, de traírem as esposas, armarem golpes, terem desvios de caráter, não é mais recriminado, e por vezes, é até admirado! Um ator bonito, carismático, num papel de vilão, triplica seu número de fãs!

A identificação com personagens é outro fator importante. As pessoas se comparam com os personagens ditos mais belos, bem-sucedidos, ou ainda com aqueles que rompem com os padrões sociais. Esse comportamento alienado poderia ser revertido desde que se aplique uma prática de politização e conscientização social, e se trabalhe mais a auto-estima do povo brasileiro. O

problema não é assistir à [telenovela](#), mas é necessário o desenvolvimento de um senso crítico que nos permita escapar do mundo fantasioso criado pela teledramaturgia. O povo precisa de valores reais para viver uma vida real.

Texto – Aula 12

SISTEMA DE PRODUÇÃO DE NOVELA

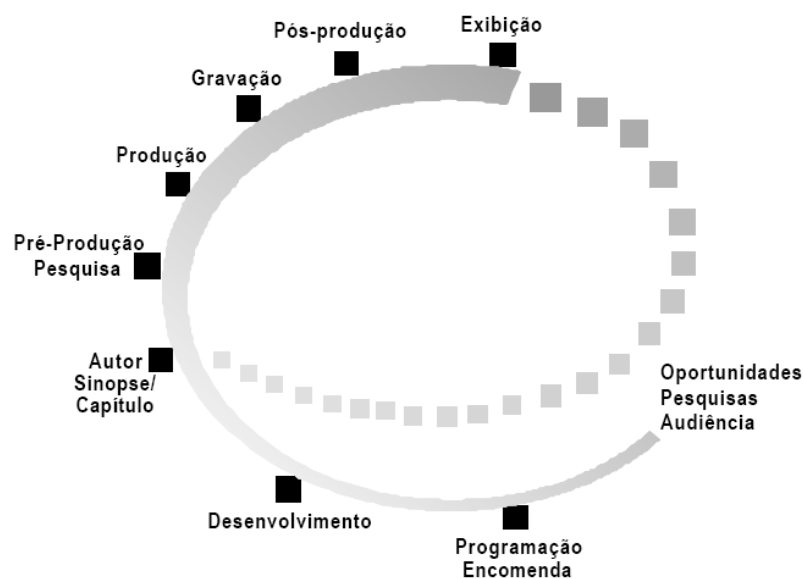


Figura 8: Ciclo de Produção de uma Obra de Dramaturgia Aberta – Novela

Fonte: Relatório interno da empresa ABC

A seguir apresentamos brevemente cada uma dessas etapas:

Oportunidades/ Pesquisas/ Audiência, compreende a etapa de planejamento estratégico, quando é avaliado o tema a ser desenvolvido em função de pesquisas de comportamento, hábitos e tendências da sociedade. O novo programa deve vir a integrar a grade de programação da emissora, em conformidade com o público do horário, potenciais anunciantes e com a estratégia de programação anual da Empresa ABC.

Uma vez aprovado o tema e inserido na programação, é formalmente encomendado ao autor o desenvolvimento de uma pré-sinopse. É realizada uma pesquisa mais específica para o autor, de modo a dar suporte à elaboração da

história. O diretor artístico já poderá usar a pré-sinopse para iniciar seu processo de conceituação. Logo em seguida, o autor, muitas vezes já auxiliado por escritores colaboradores, desenvolve um detalhamento maior do enredo, do perfil das personagens e dos ambientes onde se passa a trama dando forma ao que chamamos de sinopse, com a qual já se pode iniciar as pesquisas específicas visando a produção da obra (para gravar será necessário receber os capítulos).

Em paralelo, a área comercial avalia oportunidades de negócios, tais como merchandising e licenciamento de produtos, que possam se relacionar ao tema da obra.

Com a aprovação da sinopse pelo diretor de qualidade, e um diretor artístico convidado para realizar a obra, é necessário se designar um diretor de produção para que se possa iniciar a etapa de pré-produção. Deste modo, é formado um tripé fundamental: história/ forma/ operações e finanças, respectivamente sob a responsabilidade do autor/ diretor artístico/ diretor de produção. A etapa de pré-produção compreende a definição das equipes de trabalho (elenco, equipes artísticas e técnicas), das pesquisas e desenvolvimento dos projetos de criação de ambientes, visando materializar o conceito da novela.

Definidas as equipes, refinadas as pesquisas específicas de cada área, elaborados e aprovados os anteprojetos, segundo a encomenda do diretor artístico, é realizado um Workshop para divulgação das propostas e alinhamento dos conceitos. Este trabalho funciona como uma imersão no tema, ou como um trabalho de “laboratório” para os atores. Quando são necessários treinamentos especiais são realizados apenas para o elenco ou alguns de seus membros, como aula de linguagem, luta equitação, atitude corporal, etc.

Aprovada as locações, o elenco, a cenografia, a produção de cena, o figurino, a caracterização, e a fotografia já podem negociar seus orçamentos, aprovar seus projetos e encomendar construção, confecção e/ou produção dos elementos que irão compor os sets de gravação. A programação das gravações é feita através dos roteiros de gravação, que informam o número das cenas, os ambientes (cenários em estúdio, cidade cenográfica ou externa), personagens e outros dados úteis. Os capítulos devem chegar semanalmente em blocos de 6, o que representa a produção a ser exibida de segunda a sábado. A Empresa ABC possui balizadores de produção que recomendam que na data da estréia de uma

obra aberta deve haver pelo menos 18 capítulos finalizados (gravados, editados e sonorizados). Isto representa uma “frente” de 3 semanas, havendo ainda tempo para correções de rumo caso as pesquisas apontem neste sentido. Denomina-se “pós-produção” a etapa quando os capítulos gravados são editados, inseridos efeitos especiais eletrônicos e sonorizados.

Com o produto pronto é feita a exibição – entrega do capítulo ao público. Como a novela é uma obra aberta, de grande interação com o público, há a necessidade de avaliações permanentes de sua audiência. Essas avaliações são feitas através de grupos de discussões e do acompanhamento dos índices de audiência. Os resultados dessas avaliações podem promover ajustes no período de duração da obra, na criação de novos personagens e ambientes, em mudanças na trama, etc.

Após o esforço inicial da pré-produção no sentido de ter um mínimo de 12 a 18 capítulos fechados, antes da estréia do produto no ar, a produção de novela passa obedecer a um ciclo praticamente estável, de forma a manter esta “frente”. O ciclo é o seguinte:

- Recebimento de 6 capítulos por semana e sua distribuição;
- Decupagem dos capítulos pelas equipes;
- Produção dos elementos novos;
- Manutenção dos elementos existentes;
- Roteirização e distribuição;
- Montagem nos locais de gravação do roteiro da data;
- Gravação (em geral em 3 frentes, equivalente em tempo a um mínimo de Capítulo por dia);
- Desmontagem à noite;
- Montagem do roteiro do dia seguinte e assim sucessivamente;
- Recebimento de mais outro bloco de 6 capítulos e reinício do ciclo.

A partir da análise do ciclo de produção (Figura 8), detalhamos o macro fluxo de produção (Figura 9) com os principais processos e os respectivos responsáveis na produção de uma novela. Explanamos esse fluxo em 14 tópicos:

1) **Tema** - O autor, escritor principal da obra, prepara uma proposta de tema, baseado muitas vezes em pesquisas de tendências realizadas pela emissora;

2) **Aprovação** - A diretoria de qualidade examina, aprova e encomenda ao autor o desenvolvimento da sinopse;

3) **Sinopse** - O autor, apoiado por consultoria e/ou pesquisas, elabora a sinopse e em seguida gera a lista de personagens, a descrição do perfil de cada um, cenários e locações principais. O conteúdo das pesquisas não obrigatoriamente é passado para as equipes;

4) **Direção Artística** - Um diretor é convidado a realizar o programa. Ele conceitua a obra plasticamente com os outros diretores colaboradores⁴⁷ do programa: linha de dramaturgia, fotografia, etc. Escolhem e/ou aprovam elenco e equipes. Interagem com profissionais da área de merchandising. Suas pesquisas e referências não necessariamente ficarão disponibilizadas para as equipes. As encomendas dos projetos às equipes são realizadas verbalmente, muitas vezes com referências do cinema;

5) **Direção de Produção** – É designado um diretor executivo para planejamento e controle da obra, que trabalhará em parceria com o diretor artístico. Negocia e formaliza os contratos. Distribui as verbas por segmento de produção;

6) **Equipe de Produção** – Indica para aprovação artística, técnica e financeira: elenco, equipe, locações e outros. Durante toda a obra garantirá que os recursos de pessoal, técnicos e artísticos estejam prontos para as gravações e, após, para a finalização das imagens e para exibição. Todas as equipes, para desenvolver suas atividades, recebem impresso da produção os capítulos enviados pelos autores. Os roteiros de gravação são elaborados com auxílio de sistema pelo produtor e também são impressos e distribuídos.

7) **Criação Plástica de Espetáculos** – Elabora ante-projetos que representem as diversas propostas para a cenografia, o figurino, a caracterização, a produção de cena, a fotografia e a música (trilha incidental e músicas-tema). As encomendas são feitas pelo diretor artístico, verbalmente, em uma reunião de criação que, na pré produção, é coletiva. As aprovações são individuais, com os titulares de cada equipe, e os resultados são comunicados verbalmente, sem registro. Uma vez aprovados, são detalhadas as peças para construção,

⁴⁷ Devido à utilização simultânea de locais de gravação (estúdio, cidade cenográfica e externa) é preciso ter vários diretores de programa.

confeção, compra e aproveitamento do acervo de peças de contra - regras e figurino. As atividades de pesquisa, desenho e reserva nos acervos ainda não tem adesão de 100% dos profissionais quanto à utilização de ferramentas informatizadas;

8) **Workshop de Criação** – Criado para divulgar, alinhar o conceito e aumentar a sinergia, este evento não é obrigatório. Quando ocorre, as idéias são amplamente divulgadas para todas as equipes. O elenco pode ter a oportunidade de fazer “laboratório” e de assistir a palestras sobre usos e costumes, linguagem, história, etc. Muito útil na produção de TV, já que quase não há tempo para ensaios e elaboração das personagens. A preservação dos suportes (desenhos, registros das apresentações orais, etc.) não atinge 100% do material gerado;

9) **Equipe Industrial** – Trabalha com cenógrafos, produtores de cena, fornecedores, equipe de Cenotécnico e contra-regra para a cenografia e com figurinistas, fornecedores e equipes de atendimento à gravação que lidam com o elenco. Recebem os projetos detalhados da área de Criação Plástica de Espetáculos. Orçam, crivam, encomendam, montam, desmontam, mantêm e armazenam os sets de gravação e as peças de cena e de figurino. Interagem com a produção para o planejamento das gravações e o controle dos orçamentos. Partes desses processos são suportadas por ferramentas informatizadas isoladas;

10) **Equipe de Infra-estrutura** – Engloba as áreas de suprimentos, segurança e manutenção predial entre outras. Formaliza aquisições para composição dos sets, da indumentária do elenco, de locações diversas, etc.

11) **Equipes técnicas de Engenharia** – Responsáveis pelos recursos de fotografia, captação de áudio e imagem, efeitos, edição e exibição. Atuam nos diversos locais de gravação: estúdios, cidades cenográficas e externas. Interagem muito com a equipe de produção. As requisições de equipamento são feitas por escrito;

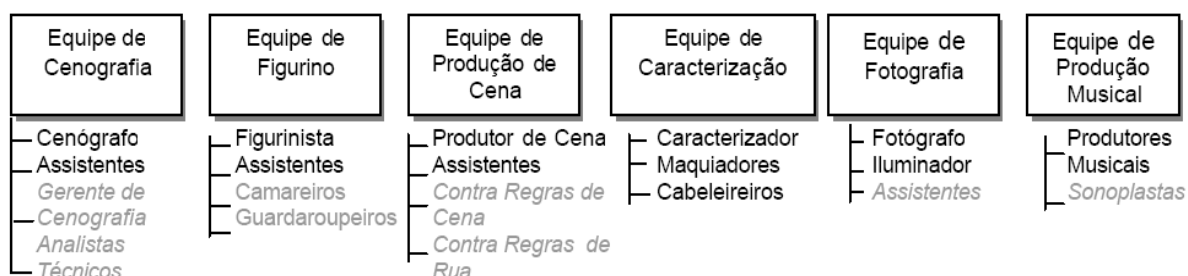
12) **Gravação** – Evento para onde e quando convergem todas as etapas anteriores de planejamento, detalhamento, produção e montagem de todas as equipes. Os roteiros de gravação, pedidos da produção de cena e as anotações de continuidade são estruturadas no sistema SPP. Os números das fitas gravadas, com indicação dos capítulos e das cenas nelas contidos, são

registrados pela continuista no SPP *a posterior*⁴⁸, de modo que a informação possa ser acessada pelos editores;

13) **Pós-produção** – Etapa de finalização da imagem, quando são editados os cortes, som e imagem são tratados, inseridos os efeitos eletrônicos visuais e a sonoplastia (contra-regra de ruídos, trilha incidental e músicas). Algumas recomendações do diretor são passadas aos editores verbalmente através dos próprios ou da continuista;

14) **Desprodução** – Após a gravação e exibição do último capítulo, tem de haver o encerramento dos contratos, ajustes de contas, devolução das peças alocadas para o produto, liberação dos profissionais efetivos para o PCP, etc.;

A equipe de Criação Plástica de Espetáculos, referência do trabalho é responsável pela explicitação da ambiência do conceito desenvolvido pelo autor e Diretor Artístico. É esta equipe que através da elaboração de cenários, figurino, cabelo, maquiagem, iluminação, objetos de cena, cerimonial, etc., concretiza o ambiente necessário para a realização da novela. A seguir apresentamos a composição desta equipe (Figura 10):



Legenda: Preto – cargos integrantes da equipe

Cinza – cargos que atuam colaborando diretamente com as equipes de criação

Figura 10: Composição da equipe de Criação Plástica de Espetáculos

Fonte: *Própria*

Principais funções das equipes apresentadas na Figura 10:

1) **Cenografia** - Composição dos ambientes de gravação, incluindo a sua estrutura, revestimentos e objetos adequados ao estilo, época, região, perfil do

⁴⁸ Hoje, a *switcher* de gravação não dispõe de computador para entrada de dados.

personagem, espaços, a luz, etc., conforme solicitado pelo diretor da obra. Essa descrição refere-se apenas para obras de dramaturgia.

2) **Figurino** - Composição, com peças de vestuário, dos personagens da novela conforme linha artística proposta pelo diretor da obra.

3) **Produção de Cena** – Elabora pesquisas sobre cenários, figurinos, decorações, adereços, costumes, comportamentos, linguagem, entre outros, em relação à época, às circunstâncias, à condição sócio-econômica e ao perfil dos personagens. Providencia os materiais específicos dos personagens e demais itens de cena para as gravações. Orienta e supervisiona linguagem e comportamento (profissional, regional, típico, etc.) em cena.

4) **Caracterização** – Transformação dos atores em personagens através de maquiagens e penteados.

5) **Fotografia** – Responsável pelo resultado artístico da captação da imagem – a fotografia (na televisão refere-se basicamente à iluminação).

6) **Produção Musical** – em conjunto com os diretores de núcleo, programa e musical, compõe/seleciona músicas, arranjos e trilhas que integrarão a trilha sonora da novela. É responsável por todas as cenas onde haja música ou canto, selecionando e orientando os artistas. Tomando como base a área de Criação Plástica de Espetáculos, à exceção da produção musical, a pesquisa de campo foi realizada com alguns profissionais representantes de cada equipe e outros profissionais com cargos que atuam diretamente no processo de Criação. A produção musical não fez parte do escopo do trabalho devido ao fato do seu produto ser absolutamente distinto.

GLOSSÁRIO TERMOS

Arquivo ABC – Centro de Documentação. Biblioteca que disponibiliza textos de produção, livros, periódicos, imagens do jornalismo e stock-shots para auxiliar na produção de programas.

Caracterização – Maquiagens e penteados que caracterizam os atores em personagens.

Cenografia – Composição dos ambientes de gravação, incluindo a sua estrutura, revestimentos, objetos e principalmente a interpretação da ambiência adequada

segundo o estilo, a época, a região, o perfil do personagem, os espaços, a luz, etc., atendendo a encomenda do diretor. A cenografia para shows, eventos, humor, infantil e jornalismo consideram aspectos diferentes dos citados para dramaturgia.

Cenográfico – Adjetivo usado para materiais de aparência realista, porém produzidos para cena, sem as propriedades totais dos originais.

Cenotécnica – Equipe e recursos utilizados nas gravações que viabilizam a montagem, desmontagem, armazenagem e movimentação dos cenários, podendo incluir ainda trucagens e elétrica de cena.

Cidade Cenográfica – Ruas com fachadas de arquitetura sem necessariamente possuir interiores.

Conceito – Ou linha artística: conjunto de características artísticas atribuídas à obra como estilo de dramatização/atuação, aspectos da fotografia, da captação das imagens, dos ambientes, do cerimonial em cena, da indumentária, da caracterização dos personagens, dos efeitos, edição, trilha incidental, música, etc.

Criação Plástica de Espetáculos – Tudo que aparece na imagem que não é ator, apresentador ou inserção da pós-produção. Constitui-se de Cenografia, Fotografia,

Produção de Arte, Figurino, Caracterização e Produção Musical.

Crivar – Cálculo estimado de materiais, pessoas e tempo necessários para produzir algo.

Decupar – Ler e extrair do script os elementos a serem produzidos dentro de uma especialidade. Exemplos: figurinistas decupam as trocas de roupa, produtores de arte decupam os objetos necessários para as ações.

Estúdio – Ambiente com tratamento acústico, em geral com recursos de áudio, captação de imagem e cenotécnica.

Externa – Ambiente de gravação que não seja em estúdio ou cidade cenográfica.

Figurino – Composição, com peças de vestuário, dos personagens de uma cena, levando-se em consideração a linha artística proposta pelo diretor da obra.

Frente – Usado no meio com 2 sentidos distintos: 1) quantos capítulos estão gravados, editados e sonorizados, prontos para irem ao ar, 2) local de gravação, que exige equipamento técnico e equipe.

Imprimir – Modo que a imagem captada ou elementos de cena “aparecem” na tela da TV. Exemplo: Listras paralelas e finas não “imprimem” bem porque causam efeito moiré.

Licenciamento – Contrato que se pode firmar, através do departamento comercial, para se utilizar em produtos comercializados por outras empresas, a imagem, o nome ou as marcas criadas e exibidas na programação da emissora.

Locação – Ambiente onde se grava desde que fora do estúdio, pode ser em ambiente externo ou interior.

Merchandising – Comercialização de oportunidade de divulgação de produto ou serviço dentro de cenas de uma obra.

MFG – Sistema que suporta as atividades de orçamentação, aprovação financeira e planejamento da produção de peças de cenários. A sigla vem da abreviatura do inglês Manufacturing.

Minerva – Sistema do Acervo da Criação. Disponibiliza on line, para pesquisa e download, pesquisas, projetos de desenho técnico, desenhos, fotografias, programação visual, enfim, toda referência visual ou textual utilizada em programas já exibidos, encaminhados para indexação por seus autores, os profissionais da Criação Plástica de Espetáculos.

Moiré – Efeito visual que certas composições gráficas causam na imagem fazendo parecer que estão vibrando. Palavra original francesa.

Obra – Programa

PCP – Planejamento e Controle da Produção. O Sistema de PCP, que apóia esta atividade, aloca pessoas e recursos materiais às atividades da programação.

Pedido de Produção – Documento com que se solicita providências, tais como pequenas contratações, compras ou confecção de artefatos para cena.

Pós-produção – Edição das imagens, efeitos eletrônicos visuais, trilha incidental, sonoplastia, música.

Pré-produção – Período quando toda a equipe está envolvida com pesquisar, conceituar, planejar, detalhar, produzir, montar, gravar, editar e finalizar áudio e imagem dos primeiros 12 capítulos de uma obra.

Produção - Etapa quando se está contratando, construindo, confeccionando, comprando e reservando peças nos acervos de modo a providenciar os

elementos necessários à gravação. Refere-se também à equipe que funciona como facilitador de todas as outras.

Produzir – Providenciar os elementos necessários à gravação.

Roteiro – Planejamento da gravação que inclui datas, horários, locais, cenários, número das cenas, personagens participantes, roupas de continuidade, ações, objetos e equipamentos relevantes.

Rubrica – Comentários que o autor escreve no texto (ou script) geralmente indicando o comportamento dos atores, movimento da câmera, luz ou características do ambiente, objetos ou vestuário.

Script – Texto do que será gravado, com as “falas” dos atores, indicação de cenários, horário cênico (dia/noite) e algumas rubricas técnicas ou de dramaturgia. Para as novelas os scripts são os capítulos.

Set – Cenário ou ambiente preparado para a cena a ser gravada.

Sinopse – Resumo do enredo de uma obra.

SPP – Sistema de Planejamento da Produção. Auxilia na elaboração de roteiros de gravação, de pedidos de produção de objetos para cena, da continuidade de peças de vestuário e outros.

Stock-shots – Imagens de utilização recorrente, em geral de acervo ou inéditas e elegíveis para integrar o acervo dessas imagens que são sempre de poucos segundos de duração. Exemplo: por do sol, lua cheia, ondas do mar, carros no trânsito, multidão atravessando o sinal, etc.

Switcher – Ambiente próximo ao estúdio de gravação de onde a gravação é comandada e controlada tanto do ponto de vista técnico quanto artístico, pelo diretor artístico/do programa, diretor de imagem, operador de vídeo, operador de captação de som, assistente de direção e continuista.

Trilha incidental – Músicas ou sons que pontuam os climas da trama. Exemplo: som para cena de suspense.

GLOSSÁRIO DE CARGOS

Analista Financeiro – Mantêm o registro do controle dos orçamentos por área de atividade, programa e centro de custo.

Analista Técnico – Analisa viabilidade de aspectos construtivos, de montagem, locomoção, armazenagem e manutenção de cenários. Orça, criva e acompanha o processo de produção de cenários.

Assistente (de Produção) de Base – Permanece no escritório centralizando informações e providências de modo a garantir a gravação em andamento e o planejamento das próximas.

Assistente de Acervo – Arquivistas do Acervo da Criação mantêm o acervo físico de pranchas de desenho e indexam os arquivos digitais do sistema on line, o Minerva. Apóiam as equipes da Criação Plástica de Espetáculos no aproveitamento de pesquisas projetos já realizados para programas anteriores.

Assistente de Computação e Finalização – Designers que produzem elementos gráficos utilizados em cena, nos cenários, nas cidades cenográficas, nas externas e em peças do figurino. Elaboram simulações dos projetos da Criação de Ambientes como maquetes eletrônicas animadas e simulações de caracterização do elenco. Trabalham sob demanda das equipes de Criação Plástica de Espetáculos.

Assistente de Estúdio (de Produção) – Em contato com o diretor da cena, que se encontra na switcher de gravação, através de fones de ouvido, este assistente comanda ações como: “silêncio”, “gravando”, “valeu”, etc. para câmeras e atores. Zela para que as câmeras estejam posicionadas no cenário onde se vai gravar, certifica-se que os atores estão prontos após uma troca de roupa, etc.

Assistente de Iluminação – Monta e afina os equipamentos de luz conforme orientações do diretor de fotografia ou diretor de iluminação.

Assistente de Produção – Apóia as atividades da produção nas diversas frentes de gravação de modo a garantir o bom andamento desta.

Ator – Representa as situações ficcionais descritas no texto, sob a direção do diretor artístico ou do diretor do programa.

Autor – Quem idealiza e escreve o texto que é produzido para ser exibido.

Autor-Colaborador – Aquele que participa da elaboração do texto, escrevendo-o em parceria com e para o autor principal.

Auxiliar de compras – contra-regra de rua compra/providencia objetos, alimentos, e outras miudezas de manuseio do ator em cena ou de composição do set. Existe ainda o auxiliar especializado em providenciar veículos para cena.

Camareiro – Transfere as roupas selecionadas pelas figurinistas dos acervos geral e cativo para o camarim, ajuda o ator a se vestir, separa a roupa de continuidade apontada nos relatórios do SPP.

Cenógrafo – Idealiza, projeta ou adapta os ambientes (background) em estúdio, externa, ou cidade cenográfica para a gravação, segundo a época, o estilo, a região, o perfil, o nível socio-econômico-cultural das personagens e da história, segundo orientação do diretor artístico e da verba e dos prazos indicados pelo diretor de produção.

Cenotécnico – Responsável pela montagem, desmontagem, armazenamento, locomoção, manutenção e maquinismo das peças cenográficas dos ambientes de gravação.

Comprador – Compra material para composição de cenários, figurinos, maquiagem, cabelo, efeitos, etc. Alguns funcionam como produtores de veículos para cena.

Continuista – Controla a continuidade dos quadros (cenas), através de anotações, fotografias e imagens gravadas. Como as cenas não são gravadas em ordem cronológica e um personagem sai de um ambiente e chega em outro às vezes em locais e dias de gravação diferentes é preciso orientar a equipe quanto à coerência de continuidade das cenas em relação a objetos em cena, cerimonial, maquiagem, cabelo, roupa e expressão emocional do elenco, movimento de veículos, geografia arquitetônica entre externa e estúdio, etc. A continuista registra no SPP aspectos relevantes da continuidade e os números das fitas gravadas, seus conteúdos e observações para a edição.

Contra-regra de Cena – Apóia as produtoras de cena na montagem das cenas. Atende a continuista quanto à continuidade. Exemplos: cerimonial de mesa, objetos de manuseio dos atores, objetos de “marcação” de cena como: flores, bilhetes, armas, etc. **Contra-regra de Montagem** – No caso de programas de dramaturgia, monta a decoração dos sets com a contra-regra leve e pesada sob orientação da equipe de cenografia. **Contra-Regra de Rua** – um dos tipos de compradores na produção de um programa. Atende a cenografia e a produção de cena na compra e locação dos elementos que dão vivência ao set.

Diretor Artístico – Diretor responsável pela linha artística/conceito da obra, que irá nortear todo o resultado plástico, desde a dinâmica do elenco até ambientes,

fotografia e música. O diretor interpreta e materializa a obra escrita, apoiado pelas equipes. Pode ter sob sua responsabilidade diversos programas e divide com um diretor de produção o desempenho financeiro. Uma vez que a linha do programa está implantada, conta com outros diretores do programa para produzir as imagens. Dirigem as cenas gravadas e a finalização da imagem e do som na pós-produção. Na gravação dão especial atenção à direção dos atores.

Diretor de Imagem – Quando o próprio diretor artístico/de programa não faz o corte das imagens das diversas câmeras na switcher de gravação, um diretor de imagem assume esta atividade sob orientação do diretor do programa.

Diretor de Produção – É o executivo responsável geral pelo planejamento e controle financeiro de uma obra. Os profissionais da Criação Plástica de Espetáculos negociam com ele a verba de seus projetos.

Figurinista – Idealiza estilos de indumentária para cada personagem, produz as peças dos guarda-roupas e seleciona cada conjunto de roupas e acessórios que serão usados por cada ator em cada cena.

Fotógrafo – Responsável pelo resultado artístico da captação da imagem (a fotografia).

No cinema é responsável pelos aspectos técnicos da película, revelação, decisões de enquadramento e movimentação de câmera e iluminação. Na TV normalmente o formato técnico de captação já está estabelecido e o diretor do programa decide a câmera.

Gerente de Produção – Responsável por todo o andamento das providências para a produção de um produto, seja quanto ao elenco, equipes, equipamentos, transportes, alimentação, viagens, construções, etc. Recebe os textos do autor, distribui decupa e roteiriza (faz o planejamento) a gravação de todas as cenas.

Gerente de Projeto – É o engenheiro responsável pela viabilização dos projetos da cenografia.

Guardaroupeiro – Controla a movimentação de peças de figurino no guarda-roupa do programa onde estiver alocado.

Produtor de Cena – Responsável pela produção de objetos e fidelidade das ações de linguagem e comportamento, segundo época, estilo e região, que dão vivência ou realidade ao set de gravação. Exemplo: as refeições/festas em cena,

os apetrechos para uma costureira que costura os elementos de um CTI cenográfico, os documentos da cena em um tribunal, o cultivo do café, etc.

Produtor musical – Compõe e grava músicas e trilhas inéditas ou arranjos de temas existentes. É responsável por todas as cenas que tenham músicos, cantores, podendo inclusive convoca - los e dirigi-los. Orienta o sonoplasta na inserção e mixagem dos sons. Trabalha com encomenda do diretor artístico.

Sonoplasta – Insere músicas e trilha incidental, após o tratamento e inserção dos ruídos pelo “ruideiro”. Faz a mixagem final em 2 canais. Atende a orientação do produtor musical.

Referências:

CASTRO, Cecilia Barreira; **CAMILO**, Maria de Fátima; **OLIVEIRA**, Rosimeri Xavier de. Gestão da Informação na Produção de Novela de TV. VI, 126p. 29,7 cm (COPPE/UFRJ, Pós-graduação em Gestão do Conhecimento e Inteligência Empresarial. Rio de Janeiro 2003. Disponível em:

http://portal.crie.coppe.ufrj.br/portal/data/documents/storedDocuments/%7B93787CAE-E94C-45C7-992B-9403F6F40836%7D/%7BEC964BEB-6F67-4DAD-9E98-D7598566DC9A%7D/RJ6_Projeto03.pdf Acessado em 13 dez. 2009. Páginas 29 a 36, 54 a 60

Para fazermos um programa, antes temos de ter a idéia, depois elaborá-la e passá-la para o papel. Mas para que a direção de uma emissora ou até mesmo futuros patrocinadores dessa idéia possam aprová-la, temos que redigir um projeto. Os tópicos do projeto são:

- NOME DO PROJETO
- APRESENTAÇÃO
- OBJETIVOS
- FORMATO
- DIAS DE VEICULAÇÃO
- PÚBLICO ALVO
- RECURSOS OPERACIONAIS E FINANCEIROS
- JUSTIFICATIVA

Poderemos ainda acrescentar ou excluir algum item conforme a necessidade. Observe o modelo proposto com as explicações de cada item. **Modelo - PROJETO** o projeto ser aprovado, entra a etapa de implantação. Uma equipe é formada para que o projeto entre em produção. A produção de um programa se divide em três fases:

1. pré-produção;
2. produção;
3. pós-produção.

PRÉ-PRODUÇÃO - fase onde são feitos os levantamentos das necessidades gerais para a realização do programa. Contatar roteirista; depois de pronto e aprovado o roteiro, decupá-lo; produção e direção determinam os atores, apresentadores, equipe e equipamentos necessários, local de realização (estúdio ou locação externa), disponibilidade de todos envolvidos, cachês e previsão tempo de realização. Reunião com produção, direção, equipe operacional, técnica e cenografia onde sugestões e acertos serão feitos, norteados pelas necessidades. O próximo passo é fazer um orçamento. Apresentamos a seguir um modelo de orçamento.

<p>PROJETO NOME DO PROJETO</p> <p>criação e desenvolvimento: SEU NOME</p>	<p style="text-align: right;">1.</p> <hr/> <p>Apresentação</p> <p>Descreva aqui um resumo do que será o programa, seu tempo, quantos serão e sua periodicidade.</p>
---	--

4.

Dias de Veiculação

Indique qual dia será melhor a veiculação, na sua opinião. Claro que a direção da emissora é quem decidirá o dia e hora adequados, mas se for possível tenha uma pesquisa que ajude a justificar sua opinião.

5.

Público Alvo

Coloque a qual público se destina. Uma pesquisa é uma boa referência para confirmar os possíveis telespectadores.

6.

Recursos Operacionais e Financeiros

Descreva os itens que julga serem necessários para viabilizar a realização, como: equipe de produção, equipe técnica, equipamentos, locais, atores, apresentadores, repórteres, cenário, verbas para implantação, cachês da parte artística e técnica, passagens aéreas, hospedagens e outros.

7.

Justificativa

Como o próprio item já diz, justifique a necessidade deste projeto a ser realizado. É deste item que pode depender um bom patrocínio.

TABELA DE ORÇAMENTÁRIA		
ITEM	QUANTIDADE	VALOR
PRODUÇÃO		
Diretor		
Ass. Direção		
Coord. de produção		
Produtor		
Ass. de produção		
Estagiário		
Subtotal 1		
EQUIPE		
Op. De câmera		
Ass.op. De câmera		
Op. De VT		
Op.de áudio		
Op. De microfones		
Op. De vídeo		
Técnico de vídeo		
Técnico de áudio		
Ass. de estúdio		
Subtotal 2		
EQUIPAMENTOS		
Câmera		
Microfones		
Vt		
Tripé de câmera		
Acessórios de câmera		
Acessórios de áudio		
Fitas		

Estúdio		
Subtotal 3		
EQUIPAMENTOS DE ILUMINAÇÃO		
Refletores quant.		
Subtotal 4		
ARTÍSTICO		
Atores 1a. linha		
Atores 2a. linha		
Atores 3a. linha		
Figurantes		
Apresentador		
repórter		
Subtotal 5		
ARTES E CENOGRAFIA		
Cenário		
Locação		
Adereços		
Figurino		
Maquiagem		
Subtotal 6		
EDIÇÃO E FINALIZAÇÃO		
Edição		
Pós-produção		
Sonorização		
Subtotal 7		
TOTAL GERAL		

PRODUÇÃO

É quando se estabelece a ação da realização de um programa. Cabe ao produtor marcar e conciliar horários dos ensaios, gravações, entrada da equipe, hora do almoço, descanso, levantamento e definição de locais, providenciar o transporte dos participantes e equipe, conseguir autorizações dos participantes e locais, providenciar as fitas, anotar o conteúdo das fitas gravadas, preparar o



Goiânia - 2009

